LA
PEINTURE CONTEMPORAINE
EN FRANCE

TYPOGRAPHIE DE CH. LAHURE
Imprimeur du Sénat et de la Cour de Cassation
rue de Vaugirard, 9

LA PEINTURE CONTEMPORAINE EN FRANCE

PAR

M. ANATOLE DE LA FORGE

Le beau est la splendeur du vrai.
(PLATON.)

PARIS
AMYOT, ÉDITEUR, 8, RUE DE LA PAIX

M DCCC LVI

LA PEINTURE CONTEMPORAINE EN FRANCE.

En communiquant au public ses impressions, ses opinions sur les œuvres des peintres français de notre époque, l'auteur de cet ouvrage, occupé jusqu'à ce jour de travaux de politique et d'histoire, accepte d'avance l'exception d'incompétence que peuvent lui opposer et les artistes et surtout les critiques, à qui des études spéciales, la connaissance des procédés techniques, du *faire* en peinture, ont mérité le brevet de *critiques jurés*. — *Odi profanum vulgus*, peuvent dire les uns. — *Chacun son métier*, diront les autres. — *Le soleil pour tous*, dirons-nous à notre tour, convaincu qu'il y a place sous ses rayons bienfaisants pour tous les admirateurs du beau à quelque titre qu'ils se présentent, et que le culte secret des initiés, des praticiens de l'art, n'est pas plus agréable à la

muse que le culte populaire, l'adoration naïve des hommes qui n'appartiennent à d'autre école qu'à celle du sentiment, le premier de tous les initiateurs.

Quand on remarque d'ailleurs combien sont nombreux les dissentiments de systèmes et de principes, à quels pôles opposés s'élèvent les temples de chaque communion, il faut bien reconnaître que, s'il existe un Évangile de l'art, il y a dans la manière d'y lire ou de le traduire de telles divergences parmi les docteurs de la loi du beau, que le commun des fidèles est autorisé, par cette absence d'unité, à se faire, chacun pour soi, sa croyance personnelle, en allumant sa lampe d'étude aux lumières naturelles du goût et du sentiment.

C'est une œuvre de ce genre que nous publions en toute humilité de science, mais en toute assurance de sincérité désintéressée et de recherches consciencieuses à la poursuite de cette pierre philosophale, *Le vrai dans le beau.*

En définitive tous ces fameux catéchismes de l'art, que depuis si longtemps l'on se jette à la tête, ces analyses plus ou moins savantes sur l'emploi et la qualité des couleurs, ces discussions à perte de vue sur les procédés et la manière de chaque peintre sont des jeux d'enfants. Ils peuvent amuser un instant ceux qui se les permettent; ils n'instruisent personne et n'apprennent rien au public, sinon le désordre in-

croyable qui règne dans le camp des théoriciens. Ce désordre même ne prouve-t-il pas jusqu'à l'évidence qu'il n'existe qu'une façon intelligente d'apprécier les artistes, comme il n'existe aussi qu'une façon intelligente d'apprécier les femmes. — C'est de les aimer. Cette méthode, plus instinctive que raisonnée, est précisément celle que nous nous sommes efforcé de suivre à l'égard des maîtres de la peinture contemporaine en France.

Grâce aux souvenirs rapportés d'un beau pays que l'on n'habite jamais impunément, l'Italie, où nous avons eu le bonheur de vivre plusieurs années dans l'étude et la contemplation de chefs-d'œuvre immortels, il nous a été moins difficile peut-être qu'à un autre, en comparant le travail du présent au travail du passé, d'assigner aux hommes les plus considérables de notre temps la place qu'ils occuperont probablement un jour dans l'histoire universelle de l'art.

Nous avons fait cette tentative sans fausse modestie ni orgueil, avec indépendance, recueillement et loyauté ; voilà du moins ce que nous voudrions qu'elle fût; ce qu'elle est, nos lecteurs seuls l'apprécieront. Dans le vaste travail de la société civilisatrice vers la perfection de Dieu, chaque œuvre nouvelle, soulevant un coin du voile qui cache sa pensée à nos yeux, est un hommage de plus rendu à sa grandeur.

Abjurant donc ici toute querelle d'école, nous avons

seulement laissé parler au dedans de nous-même cette voix intime et mystérieuse de la conscience, *ce témoin perpétuel* que Juvénal entendait jour et nuit :

Nocte dieque suum gestare in pectore testem.

Nous l'avons écouté et nous lui avons obéi parce que ce témoin-là est irrécusable, incorruptible, qu'il ne trompe jamais. Dieu lui-même l'a mis dans le sanctuaire de nos âmes, afin sans doute que durant les jours d'erreur, de ténèbres ou d'ignorance, il nous éclaire, nous guide et relève partout notre condition sur la terre.

L'humble livre que voici, achevé sous l'empire de douloureuses préoccupations, est l'écho confus et affaibli de ces hymnes de reconnaissance que chantent tour à tour le pauvre ouvrier dans sa mansarde, la jeune femme courbée sur son aiguille, l'enfant joyeux qui s'éveille aux premières lueurs matinales de la vie; eux tous, comme nous, rendent grâces au Créateur qui bénit le travail et permet que par lui nous conservions, dans les urnes d'or dont parle le poëte, la foi, la poésie, l'espérance, l'amour; dons célestes qui soutiennent, consolent et régénèrent l'humanité chancelante.

Travailler, aimer, prier, voilà notre rôle ici-bas. Toute la science, la philosophie et la morale du monde se trouvent renfermées dans ces trois mots. Aux époques laborieuses de transformation comme celle où nous sommes, l'art, s'il ne manque pas à sa mission

véritable, doit être l'expression la plus élevée de la prière, de l'amour et du travail. — Voyons ensemble si l'œuvre des peintres répond à ce programme et remplit ces conditions, nous étudierons ensuite celle des sculpteurs, des musiciens, des architectes et des poëtes, afin d'observer, dans sa synthèse générale, la grande épopée intellectuelle de la France au XIXe siècle.

INGRES

INGRES.

A tout seigneur tout honneur. L'homme dont nous avons à parler ici occupe une trop grande place dans le monde des arts, pour que nous ne nous sentions pas ému en commençant notre examen par l'analyse de ses ouvrages. L'Exposition universelle, en les remettant en question, a donné l'occasion naturelle de les apprécier à leur véritable valeur. C'est une bonne fortune. Sans parti pris d'avance, sans enthousiasme puéril, sans zèle d'école et surtout sans esprit de coterie, nous nous efforcerons de rendre justice à l'artiste, en ne blessant jamais le légitime orgueil du maître. Aussi est-ce avec un sentiment de respect profond que nous exprimerons notre opinion sur l'œuvre de celui qui depuis cinquante années tient le plus haut rang en France parmi les peintres.

Ingres a rendu d'immenses services à l'art, il a conservé la saine tradition, en dépit de toutes les influences hostiles, des critiques et des conseils. Élève de David, il surpassa promptement l'auteur de

l'*Enlèvement des Sabines* dont il n'approuvait ni la roideur ni l'emphase. Ce fut à la suite d'un voyage à Rome, fait en 1801 à titre de lauréat, que Ingres abandonna la méthode de son professeur pour s'attacher exclusivement au culte du *divin maître*. Félicitons-le tout d'abord de cette preuve de jugement, car quoi qu'on ait dit alors et depuis sur ce changement un peu subit, il est certain que c'est à cette volte-face que Ingres a dû une grande partie de sa réputation. Si au lieu d'aller chercher, comme il l'a fait résolûment, l'idéal de l'art dans l'étude des peintres du XVIe siècle, l'élève de David s'était contenté de copier les Romains et les Grecs de son maître, il n'aurait aujourd'hui d'autres suffrages que ceux de quelques rares apôtres de cette école toute de convention, et son meilleur tableau ne vivrait pas cinquante ans. Nous savons déplaire à beaucoup de monde, en soutenant ainsi l'école de Raphaël, passée de mode aujourd'hui, c'est du moins ce que nous tenons d'artistes, intelligents et distingués d'ailleurs, qui prétendent cavalièrement que le jeune Sanzio n'entendait rien à la science de l'expression. Si par ces mots : science de l'expression, ces messieurs comprennent les fantaisies ou les tours de force exécutés par quelques-uns d'entre eux, sous prétexte de réalisme, nous avouons ne pas regretter que Raphaël ne les ait point tentés avant eux. Ingres sans doute fut du même avis, car à peine eut-il jeté les yeux sur ces magnifiques musées d'Italie, qu'il s'éprit de ce génie tour à tour simple, religieux et touchant, large,

vigoureux et sublime, qui fit la Vierge *del Cardellino* et la *Transfiguration*. Le jeune écolier parisien comprit bien que, pour compter dans l'histoire de l'art, il ne fallait ni suivre la mode en esclave obéissant, ni mépriser les anciens en présomptueux, alors surtout que leur supériorité, demeurée incontestable, se manifestait si lumineusement à son esprit.

Dès son arrivée à Rome, Ingres ne craignit pas d'offenser David en lui préférant Raphaël, devenu bientôt l'objet de ses savantes études. Il s'enfermait des heures entières dans la contemplation des créations du grand maître. Il chercha et réussit assez promptement à saisir certains côtés de sa manière. C'est à cette admiration raisonnée, à ce travail persévérant, que nous devons les plus belles choses de Ingres. Un écrivain de mérite, homme d'esprit et d'imagination s'il en fut, M. Maxime du Camp, a dit : « Les événements qui ont traversé notre âge n'ont eu aucune influence sur lui ; qu'importaient à ce peintre qui vivait sous Léon X, nos gloires et nos défaites, nos aspirations, nos espérances, nos désespoirs ? Aussi, depuis que Ingres fait de la peinture, il n'a ni avancé ni reculé, et cela devait être. » Nous en demandons pardon à M. Maxime du Camp, mais il oublie que l'atelier d'un artiste sérieux est avant tout un sanctuaire où le bruit des vaines agitations du monde doit à peine monter, et ne peut par conséquent avoir d'influence sur le travail de l'homme. Personne ne refusera à un peintre, premier juge de ses tendances et de ses aptitudes, le droit de choisir

le genre d'ouvrage qui lui convient le mieux ou se rapproche le plus de ses sympathies naturelles et de son organisation. Or, peut-on supposer qu'un admirateur passionné de Raphaël, qu'un artiste qui a déserté le XIXe pour le XVIe siècle, sans doute parce qu'il ne trouvait pas de sujets ni de modèles assez beaux dans le nôtre, peut-on supposer, disons-nous, qu'il n'existe pas une raison sérieuse qui ait détourné Ingres des impressions contemporaines? Nous savons bien qu'on répondra qu'il faut être de son temps, mais c'est là une prétention arbitraire, car imposer à un artiste la reproduction des choses ou des événements modernes, c'est lui retirer sa liberté; et pour des écrivains qui sont de notre époque, n'est-ce pas agir un peu comme des gentilshommes d'autrefois? D'ailleurs, les grands maîtres eux-mêmes, Raphaël, Léonard de Vinci, Michel-Ange, le Titien, Corrége, n'ont jamais été soumis, que nous sachions, à retracer uniquement dans leurs œuvres immortelles les faits qui se passaient sous leurs yeux. Raphaël, qui nous a le premier fait comprendre et admirer la beauté suave et poétique de la Vierge, ne vivait pas de son temps; Michel-Ange n'avait point assisté au jugement dernier qu'il a représenté d'une façon si saisissante sur les murailles de la chapelle Sixtine. Laissez donc aux artistes surtout l'entière liberté de choisir leurs sujets, soit dans l'histoire religieuse, soit dans l'histoire politique, soit même dans la mythologie, partout en un mot où les appellent leurs dispositions particulières. Croyez même

que l'élan qui les entraîne ou en arrière ou en avant de leur siècle, répond toujours à une situation intime de leur cœur ou de leur esprit. Nous sommes trop partisan de la liberté en toutes choses pour vouloir qu'on restreigne celle des hommes, qui, par-dessus tous les autres, en ont besoin dans l'élucubration de leurs œuvres. Il faut se contenter de suivre un artiste dans le monde où il nous transporte, sans lui demander compte des embarras du voyage ou du choix de ses sujets. Laissons donc aux industriels qui font du daguerréotype le soin de saisir les objets et les choses qu'ils ont dans le rayon visuel; ils sont condamnés à ne pouvoir faire autrement; mais n'établissons point de lois répressives, au nom de la critique, contre les peintres ou les sculpteurs qui préfèrent une époque à une autre. Chacun en matière d'art se crée par l'imagination un charmant monde, dans l'intimité duquel il se plaît à vivre. Là, seulement dans ces cénacles de la fantaisie et du goût, l'inspiration vient : on a de la verve et de l'esprit, il se bâtit de délicieux romans qui durent peut-être ce que durent les châteaux de cartes élevés avec tant de soin par la main des enfants; mais l'idée première a germé, elle sortira de son enveloppe pour étonner le monde. D'autres fois il se peint des toiles ravissantes, pleines de finesse, de science et de vigueur; elles sont signées Meissonnier, et valent des trésors. Irez-vous leur chercher chicane à celles-là à propos du choix des costumes ou de l'âge des vitraux? Les réalités modernes ne sont pas toujours si agréables, que vous

ne permettiez pas qu'on se transporte de temps à autre, par anticipation, dans un monde meilleur; et puisque c'est la première consolation que vous offrez à ceux qui perdent des êtres chers quand vous leur dites : « résignez-vous, » souffrez qu'avant leur mort les hommes d'imagination jouissent au moins du bénéfice de leur nature, en s'isolant quelquefois dans la retraite choisie par leur esprit, et peuplée seulement des êtres et des choses de leur prédilection. Cela ne veut pas dire que l'on doive quitter le monde où l'on se trouve, ignorer ou dédaigner ses passions, ses besoins, ses luttes, ses souffrances, afin de vivre en égoïstes en dehors des épreuves générales, fermer l'oreille aux plaintes des malheureux; non, mais une fois le devoir accompli, chaque homme, chaque artiste a parfaitement le droit de se dire : « Mes instincts et mon goût m'éloignent des instincts et du goût des contemporains, je veux vivre intellectuellement dans le commerce des maîtres de tel ou tel siècle. » Ingres a choisi le XVIe, celui de Léon X, le plus beau de l'art en Italie qui comptait alors des hommes d'un mérite immense, Léonard de Vinci, Masaccio, Bartolomeo di San Marco, enfin Bramante, Michel-Ange et Raphaël, le maître suprême, l'Homère et à la fois le Virgile de la peinture.

Certes David était un artiste de talent, son *Serment du jeu de paume* restera même comme une des plus belles pages de notre histoire; mais qu'est-ce que tout le bagage du célèbre conventionnel (1792), y compris la *Mort de Marat*, celle de *Socrate*, *Brutus*,

les *Horaces*, et *Léonidas aux Thermopyles*, à côté des toiles du peintre de la *Transfiguration*? c'est l'essai du faible en face de l'œuvre du fort. Est-il donc étonnant que l'élève de David, tout en rendant justice au mérite de son maître, se soit refroidi pour le monde d'atelier, quand se déroulèrent à ses yeux émerveillés les peintures à fresque du Vatican et les loges de Raphaël, chefs-d'œuvre qui restent à tout jamais gravés dans l'esprit de ceux qui ont eu le bonheur de les voir une fois? Tous ces personnages de David, si empruntés dans leurs poses et dans leurs gestes, nous rappelant un peu trop les figurants de tragédie, durent perdre beaucoup dans l'imagination de ce lauréat académique nouvellement débarqué dans la ville sainte. Pour nous, la préférence exclusive, le culte, si l'on veut, voué à Raphaël par Ingres, était déjà une preuve d'intelligence et de supériorité. On pardonne à ceux qui n'ont point pénétré en Italie de ne pas comprendre l'adoration pour le divin maître, et à ceux-là seulement il est encore permis de croire que la grande peinture historique et religieuse a été bien comprise en France, que nos concitoyens ont su éterniser par leurs pinceaux les souvenirs de la politique et de la foi. Mais du moment où l'on a mis le pied sur cette terre sacrée d'Italie, si féconde et si puissante par ses magnifiques créations de toute sorte, oh! alors il n'est plus permis de soutenir que l'idéal suprême de l'art n'a pas été atteint et fixé par les maîtres de ce noble pays. Il semble qu'en mourant, les deux illustres rivaux, qui réunissaient la gran-

deur et la grâce, le génie de la composition et celui de l'exécution, Michel-Ange et Raphaël, aient dit à l'art ce que Dieu a dit à la mer : « Tu n'iras pas plus loin. »

Aucune récréation, à notre avis, n'est amusante et bouffonne autant que la révolte orgueilleuse de certains contemporains contre la supériorité écrasante de l'art italien. A les entendre raisonner, on croirait voir en eux les premiers maîtres du monde. Ils font sans façon descendre Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci presque au niveau de leur dédain; tandis qu'eux, au contraire, montent jusqu'à celui de leur vanité. Si vous entrez dans un atelier aujourd'hui, il n'est guère de rapin broyant des couleurs qui ne se croie de taille à insulter Raphaël et ses illustres rivaux. Avec trois ou quatre expressions techniques, quelques phrases en argot du métier, le procès se trouve fait, l'école italienne condamnée, et ses imitateurs, Ingres en tête, traités de rétrogrades et de routiniers. Pourquoi, disent-ils, ne pas marcher à l'avenir? là est la vie, la vérité, l'inspiration! Comme si ces trois conditions essentielles de l'art n'avaient jamais existé avant l'invention du *réalisme*, c'est-à-dire avant que quelques novateurs exaltés aient déclaré que la peinture et la sculpture devaient être désormais appliquées à reproduire toutes les vulgarités de la nature. A quoi bon et dans quel but faut-il que l'art se fasse à plaisir commun, trivial ou grossier? Nous ne voyons point l'avantage que notre siècle pourrait en tirer, tandis qu'il est aisé de comprendre

au contraire la consécration du talent aux choses élevées qui épurent le goût, ennoblissent le cœur et l'esprit. Mais dans l'école espagnole, dira-t-on, Ribeira, Velasquez, Murillo, Zurbaran, se sont plu à représenter les massacres, les supplices et les tortures, sans qu'on songe à les critiquer à ce sujet. Cela est vrai, mais cela s'explique, parce que la reproduction de ces scènes de terreur avait une raison d'être très-légitime et très-philosophique. Ces nobles artistes n'ont point étalé des chairs pantelantes, des yeux crevés, des écorchés, pour le seul plaisir qu'ils pouvaient trouver à ces hideux spectacles; non, leur œuvre avait un but autrement sérieux. C'était une protestation courageuse contre la barbarie et l'ignorance d'un gouvernement qui s'appuyait sur l'inquisition. En effet, quel autre sentiment domine tout cœur honnête que celui de l'indignation, à la vue de ces scènes odieuses de cruauté, qui pèseront à jamais sur l'origine des dominicains, fixés en Espagne comme corps organisé d'inquisiteurs, un peu après l'avénement de Ferdinand aux trônes réunis de Léon et de Castille?

On voit donc qu'une pensée politique et fraternelle a guidé les artistes espagnols dans le choix de leurs travaux, et que ce n'est ni par bizarrerie, ni par défaut de goût, qu'ils ont agi comme ils l'ont fait. Ces hommes généreux ont voulu laisser aux âges à venir la faculté de juger des bienfaits de ce gouvernement clérical, que certains esprits seraient fort aises de remettre aujourd'hui partout en vigueur. Grâce aux

peintres espagnols, nous pouvons maintenant nous faire une juste idée de ce qu'a été et de ce que serait encore, si on le laissait faire, le pouvoir temporel aux mains du clergé. L'art doit avoir, lui aussi, sa mission civilisatrice; qu'il touche au passé, au présent, ou qu'il présage l'avenir, son rôle est de développer en nous les idées de liberté et les instincts d'indépendance. Comme il purifie le goût, il faut qu'il fortifie la raison. La vue d'un beau tableau produit sur les êtres bien organisés le même effet que le récit d'une bonne action; voilà comment l'art peut et doit rester essentiellement progressif, essentiellement civilisateur. Toutefois il ne serait pas juste de conclure de là qu'il faut sans cesse marcher devant soi, sans jamais tourner la tête du côté des devanciers : au contraire, nous croyons que le retour vers les sources pures, c'est-à-dire vers les maîtres souverains de l'Italie, est non-seulement salutaire, mais même indispensable, et il en sera ainsi, jusqu'à ce que, de l'avis de tous, on ait trouvé des artistes aussi forts que ceux-là, aussi instruits et aussi éloquemment inspirés. Chose étonnante! en dépit des progrès incontestables de la chimie, progrès qui ont livré aux peintres modernes des secrets de préparation matérielle que les anciens ne connurent point, l'art n'a pas fait un pas depuis le XVIe siècle. Aujourd'hui les meilleures toiles de nos contemporains changent de couleur au bout de quelques années, tandis que les œuvres de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien et de Véronèse, après des siècles, semblent n'avoir

rien perdu de leur vigueur et de leur éclat primitif. Allez à Rome et parcourez le Vatican, ou visitez la galerie des *Offices* à Florence, restez dix ou vingt ans absents, à votre retour pas un de ces immortels chefs-d'œuvre n'aura pâli; vous les retrouverez tous conservés dans leur puissance et leur vie, comme les fleuves et les hautes montagnes de cette terre privilégiée, patrie de Dante et de Virgile. C'est là-bas, bien loin au delà des Alpes, sous les couronnes de pins sylvestres, dans ces contrées embaumées de fleurs, rafraîchies par les brises de la mer, réchauffées par les rayons du soleil, qu'un artiste se sent vivre et peut travailler et grandir! La beauté du pays, l'éclat d'un ciel d'azur et d'or, la majesté des sites et celle des souvenirs, ce je ne sais quoi de charmant et de poétique enfin, qui semble s'emparer même des esprits les plus positifs, au fur et à mesure qu'ils s'avancent dans cette terre enchantée; toutes ces causes aident à comprendre l'enthousiasme de Ingres pour l'Italie, et les chefs-d'œuvre qu'elle a inspirés. Puis, lorsque nous en voyons les résultats dans le *Martyre de saint Symphorien*, par exemple, qui figurait à l'Exposition universelle, il ne reste plus qu'à féliciter l'artiste de ses prédilections, puisqu'elles l'ont amené à produire une page aussi remarquable. Quoi de plus beau, en effet, que ce jeune croyant au visage radieux qui, enveloppé dans sa vaste draperie, a l'air de se détacher de la toile, précédant la foule des spectateurs accourus sur son passage? Quelle noble fierté, quel calme superbe,

quelle énergie lente et inébranlable dans sa marche! c'est bien là l'homme en qui Dieu a mis cette flamme céleste dont il est parlé dans l'Écriture : aussi comme il semble peu regretter la terre, et comme il paraît bien dire des yeux à sa mère, vaillante matrone qui l'exhorte à mourir en chrétien : « Va! sois tranquille, je serai digne de toi, mon courage est fils du tien. » Il a refusé d'adorer Cybèle, son intelligence n'a point voulu se soumettre à l'arrêt brutal des Césars, la mort payera donc la révolte de sa conscience; mais la mort pour un tel homme, soutenu par l'esprit divin, c'est le martyre; et le martyre, dans sa pieuse croyance, c'est l'immortalité. Ingres a supérieurement rendu l'expression de cet obscur enfant d'Autun, qui par son supplice va devenir un saint honoré de l'Église. Sa tête surtout, pleine de noblesse et de grandeur, représente bien le type des défenseurs de la foi, qui lassèrent la fureur de Dioclétien et de Galérius, ces triomphateurs sanguinaires auxquels le christianisme dut dix années des plus terribles persécutions.

Chaque détail du principal personnage est une merveille de science et de dessin; ses bras levés vers le ciel ont une vigueur incomparable; l'ajustement de la draperie qui l'enveloppe est simple et sévère. Ce corps humain dont on va arracher la vie se montre et se meut, sous la laine blanche du manteau, dans toute la plénitude de ses fonctions; ce n'est pas un mannequin couvert d'étoffe, peut-être même le corps est-il trop beau, et Ingres a-t-il couru le risque de

faire plus regretter l'homme que le saint. En étudiant ses formes parfaites, très-bien indiquées sous le vêtement, nous avons involontairement songé à l'Apollon du Belvédère que nous admirions à Rome il y a quelques années; mêlant ainsi un souvenir profane à l'impression religieuse que communique l'aspect de ce saint Symphorien. Pas une femme, pas une mère surtout ne passera devant lui sans désirer cette perfection physique, cette grâce de figure pour ses enfants. Loin de nous la pensée de faire une puérile chicane à Ingres sur la beauté de son héros; il y a peu d'artistes, hélas! qui mériteraient un pareil reproche. Nous comprenons même le but que l'auteur s'est proposé en rapprochant, par un contraste saisissant, l'idée de la vie du voisinage de la mort, car nul être intelligent ne pourra s'empêcher d'exprimer un regret sur la fin prématurée d'une si belle créature. Telle est l'influence des impressions extérieures, qu'à mérite égal, dans l'art comme dans la nature, on plaint toujours plus une victime belle qu'une victime laide, et nous sommes même persuadé, chose triste à confesser, que la dernière laisse à peu près tout le monde indifférent. Voyez plutôt autour de nous; une femme laide en pleurs fera prendre la fuite à ses meilleurs amis; c'est un ange de vertu, et personne ne la voudra consoler; qu'au contraire une jolie créature, méchante comme le démon, prenne un peu de mélancolie ou de tristesse, chacun s'efforcera de la distraire pour ramener sur ses lèvres un gracieux sourire. Est-ce juste cela? —

Non, et pourtant le monde se régira toujours ainsi. Pour les hommes qui, selon l'aimable expression de Mme de Sévigné, ont la permission d'être laids, c'est encore bien pis. Tout malheureux soupirant avarié, eût-il de l'esprit comme Voltaire et du cœur comme saint Vincent de Paul, qui aura un œil de travers ou une jambe torse, peut compter sur le dédain général des filles d'Ève. Au point de vue de l'art, la beauté est tout, et l'imagination humaine en est si forcément éprise qu'elle ne veut pas même admettre une belle âme sous une laide enveloppe. Par ces diverses raisons, Ingres n'a pas eu tort de peindre un si beau saint Symphorien; d'ailleurs, le martyr touche aux portes du céleste séjour et l'on peut supposer que la transformation commence pour lui et qu'il a déjà, pour ainsi dire, dépouillé la forme matérielle afin de paraître plus dignement en face du Créateur.

Le tableau tout entier respire un air d'agitation populaire indescriptible. Le préteur à cheval, la mère du martyr, puis celle qui, dans un mouvement de tendresse convulsive, embrasse et presse sur son sein l'enfant qu'elle porte, les hommes d'armes, les curieux, un *bambino* nu et debout, admirablement modelé, le pâtre gaulois interrogeant son courage à la vue du martyr, tout ce monde est traité avec une vigueur et une *maestria* peu commune. Aucun détail n'est négligé; chaque partie du sujet, habilement rattachée aux figures principales, contribue à donner au tableau le mouvement, c'est-à-dire la vie. On a

peine à comprendre aujourd'hui, en présence d'une œuvre capitale comme celle-là, les violences de la critique qui signalèrent, dit-on, sa première apparition au salon de 1834. Est-ce que le goût a dégénéré depuis? Nous ne le croyons pas, et il est même permis d'attribuer l'emportement hostile avec lequel on jugeait alors le talent de Ingres, aux luttes existant à cette époque de transition politique et littéraire. On sortait d'un révolution qui, faite par la bourgeoisie contre la noblesse et le clergé, ne profitait qu'aux intérêts égoïstes d'une certaine classe de marchands enrichis, puis à une poignée d'avocats bavards et prétentieux qui, au moyen de quelques procès grassement payés, avaient fait du libéralisme à bon marché. Le prolétariat, le monde laborieux, les artistes, les gens de lettres, avec la jeunesse des écoles toujours généreuse et ardente, tentèrent une seconde révolution que plusieurs essais imprudents et le défaut de chefs firent avorter. Repoussés dans la rue, ils transportèrent la lutte au théâtre, dans les ateliers, dans les journaux et jusque dans les salons : tout ce qui n'arborait pas le drapeau des idées nouvelles, tout ce qui n'était plus ni passionné, ni jeune, était suspect et bientôt attaqué. Certaines exécutions furent légitimes; on détruisit de sots préjugés, de fausses réputations; on obtint des progrès réels; enfin sur quelques points même la lumière se fit et la vérité perça. Mais en même temps, au milieu de cette mêlée presque furieuse, de ces combats de l'école classique avec l'école romantique, plus d'une erreur fut com-

mise, plus d'une faute fut faite. C'est ainsi que la critique d'alors, prenant pour du dédain la vie retirée, un peu abstraite, de Ingres, vie qui n'était au demeurant que la conséquence forcée de son travail, s'acharna contre ses ouvrages, l'accabla de reproches et souvent même d'injures. Heureusement, ces temps de crise passés, les mêmes hommes que la fièvre des passions aveuglait dans ce temps-là sont les premiers à revenir aujourd'hui sur leurs jugements d'autrefois; et parmi ceux qui ont le plus attaqué l'auteur de la *Stratonice*, nous en connaissons plus d'un, prêt à proclamer avec nous que cet artiste est un des plus grands maîtres du siècle. Ils lui reprochent bien encore par-ci par-là quelques peccadilles, mais c'est plus par habitude d'opposition et pour rester à peu près conséquents avec eux-mêmes, que par conviction sérieuse : à tout repentir, pardon.

La critique actuelle, mieux pénétrée peut-être de l'importance de son rôle que sa devancière, part dans ses jugements d'un point de vue plus élevé ; les querelles du passé sur le genre classique ou romantique lui semblent à présent des luttes puériles auxquelles il faut renoncer par raison et en souci de l'avenir. Moins la liberté est grande dans un pays, plus le rôle de la presse est important; car c'est par elle, tôt ou tard, que s'opèrent toutes les résurrections morales et politiques. Or, comme, sous ce rapport, nous ne sommes pas gâtés à l'heure où nous écrivons ces lignes, nous devons, les uns et

les autres, ne jamais perdre notre temps à des discussions stériles, qui, par leur violence même, ont quelque chose de cet arbitraire que nous n'aimons à sentir nulle part autour de nous. Quand donc un nom illustre comme celui de Ingres se présente, nous devons nous en féliciter d'abord, puis en profiter, non pour lui adresser un éloge banal, mais pour chercher à nous éclairer avec lui dans le culte des grands maîtres de l'art. Arrière ces arrogantes capacités qui veulent faire de la presse une tribune à leur amour-propre, louer les uns par camaraderie et condamner les autres par système. Aucune profession, autant que celle des peintres, n'est exposée à ses attaques ou à ses louanges à outrance. Ce qu'il a été dépensé d'encre et de papier sur ce chapitre dans les grands journaux est fabuleux, et l'on en est encore à se demander comment parfois des esprits distingués ont pu prêter l'appui de leur talent à ces luttes regrettables d'où rien de grand ni d'utile ne pouvait sortir. Un illustre écrivain, George Sand, a eu raison de le dire : « La discussion, la délimitation, l'épluchage et l'épilogage sont devenus de véritables maladies ; à ce point que beaucoup de jeunes artistes sont morts pour l'art, ayant oublié, à force de causer, qu'il s'agissait de prouver par des œuvres et non par des discours. L'infini ne se démontre pas ; il se cherche, et le beau se sent plus dans l'âme qu'il ne s'établit par des règles. Tous ces débats sur l'art et la politique sentent l'enfance de la politique et de l'art. Laissons donc discuter, puisque c'est l'enseignement

pénible, agaçant et puéril, qu'il faut sans doute encore à notre époque. Mais que ceux d'entre nous qui sentent au dedans d'eux-mêmes un élan véritable, ne s'embarrassent pas de ce bruit de l'école et fassent leur tâche en se bouchant un peu les oreilles. » Voilà de sages et éloquentes paroles ; elles ont heureusement le tort d'être un peu rétrospectives, nous le croyons du moins, parce qu'il nous semble que la critique actuelle est beaucoup plus sérieuse et plus calme que la critique d'il y a vingt ans, qui, partant de la colère, arrivait parfois à l'épilepsie. C'est celle-là sans doute dont veut parler George Sand. Quoi qu'il en soit, mettons à profit l'expérience des temps et efforçons nous de ne pas faire descendre les discussions sur l'art au niveau des questions d'amour-propre.

Un des grands mérites de la peinture de Ingres, c'est le calme olympien qu'elle communique aux spectateurs ; on respire à l'aise en la regardant ; elle ne heurte point l'œil, comme la plupart des tableaux modernes, par le ton criard de couleurs mal nuancées ou la bizarrerie des attitudes. Ainsi, dans le *Vœu de Louis XIII*, bien que nous n'aimions pas beaucoup la figure un peu trop bouffie de la Vierge, qui, en raison même de son extrême embonpoint, est là plutôt nourrice que vierge, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître la science exquise du seul homme qui, avec Ary Scheffer, comprenne et fasse en France de l'art vraiment religieux. Tous les cartons de vitraux exécutés à la chapelle de Dreux et

à celle de Neuilly sur la tombe de cet infortuné et intéressant duc d'Orléans, dont nous regrettons de n'avoir pas vu à l'Exposition le beau portrait[1]; tous ces cartons représentant des saints ou des sujets de piété, sont de véritables chefs-d'œuvre qui rappellent par une certaine grâce native, une simplicité correcte, les plus belles fresques de Pérugin, et mieux encore peut-être, ses exquises figures du *Mariage de la Vierge*.

Dans *le pape Pie VII tenant chapelle* et dans le second tableau qui lui sert de pendant, où un moine de Saint-François vient dévotement se jeter aux pieds du saint-père avant de commencer son sermon, il y a des trésors de science et d'harmonie à faire pâlir tous ceux qui refusent à Ingres le don de la couleur. Nul plus que lui, au contraire, n'en connaît les mille et précieuses ressources, nul ne sait mieux en tirer parti. L'art ancien n'a rien de supérieur à ces deux tableaux religieux qui resteront comme un brillant témoignage du mérite de la peinture moderne. Est-ce erreur de notre part, est-ce excès d'enthousiasme pour l'école italienne? toujours est-il que Ingres nous paraît avoir atteint là l'idéal raphaëlesque.

Nous avons passé des heures trop courtes en face de ces scènes grandioses qui nous remettaient en esprit les majestueuses cérémonies de la semaine

1. Du fond de son exil, Mme la duchesse d'Orléans, mue par un noble sentiment d'amour-propre national, avait offert à Ingres de lui envoyer, pour l'Exposition universelle, le portrait de son mari. Comment ne s'y est-il point trouvé?

sainte à Rome, alors que, notre bâton de voyage à la main, nous allions nous mêler à la foule des pèlerins, qui apportaient à leurs sandales, jusque dans la ville éternelle, la poussière de la Judée. Avec ou sans foi, le spectacle, dont le programme a été arrêté dans ses moindres détails d'étiquette et de costume par le pinceau de Michel-Ange, a un caractère si imposant qu'on ne peut se défendre d'un vif sentiment d'admiration. Eh bien! cette même impression que nous avions éprouvée à Rome, la vue des œuvres de Ingres nous l'a fait ressentir encore dans son salon à l'Exposition universelle. Si donc le but de l'art consiste à faire grandir en nous le sentiment du beau, du vrai et du bien, l'auteur du *Pape tenant chapelle* a réussi au delà de toute espérance. Rien en effet ne retrace mieux à l'imagination les souvenirs du monde romain que ces magnifiques toiles, où la vigueur du coloris le dispute à la perfection du dessin et à la grâce sévère de la composition. Le souverain pontife, au visage doux et rêveur, très-heureusement reproduit déjà par le pinceau de David, est vivant sur la toile de Ingres. C'est bien le vicaire du Christ, disciple patient et ferme, qui, violemment enlevé dans Rome, et traîné d'étape en étape, de Savone à Fontainebleau, résista si énergiquement à toutes les séductions et à toutes les menaces de son orgueilleux adversaire. C'est bien l'homme excellent dont un élégant écrivain, M. de Vigny, nous a dépeint le noble caractère. C'est Pie VII enfin, le véritable chrétien, oubliant les torts de la

politique, pour donner plus tard asile dans Rome même à la famille exilée de son persécuteur. Quiconque aura une fois dans sa vie assisté aux cérémonies du culte dans la ville éternelle, reconnaîtra la vérité frappante des moindres détails de ces deux tableaux de Ingres, les plus complets peut-être en ce genre qui soient sortis d'un pinceau moderne.

L'*Apothéose d'Homère*, habilement placée à côté du *Martyre de saint Symphorien*, est encore une œuvre savamment conçue. Destinée à servir de plafond au Louvre dans le musée Charles X, et bien qu'elle perde beaucoup à être vue verticalement, cette composition passe à juste titre pour une des meilleures du peintre. Il y a déployé les qualités variées de son grand style. Les personnages illustres, les génies de tous les mondes et de tous les âges qui forment la cour imposante du poëte grec, ses deux filles immortelles assises à ses pieds, l'Iliade et l'Odyssée, portent tous l'empreinte d'une majesté sereine et presque divine. Le repos que respirent ces têtes intelligentes a quelque chose d'élyséen; c'est l'heure où les âmes vertueuses commencent à jouir des bienfaits du printemps perpétuel des îles Fortunées. Ces groupes de poëtes, de peintres, de guerriers et d'historiens, faisant cortége au fils de la belle Crithéis, sont heureusement placés à la droite et à la gauche d'Homère. D'un côté, l'Iliade, mâle beauté resplendissante et fière sous sa rouge draperie, laisse deviner les orages et la grandeur des passions qui agitent son cœur; la hardiesse de son regard, rempli d'une

sombre colère, l'énergie de son attitude, même au repos, font pressentir sa puissance d'action. Le glaive posé auprès d'elle indique assez d'ailleurs qu'elle est toujours préparée à de nouveaux combats. Hérodote, Virgile, Dante, Apelles, Raphaël, Corneille, l'Histoire, la Poésie, l'Éloquence, la Peinture et la Tragédie sont là magnifiquement représentés, et forment, si l'on peut s'exprimer ainsi, comme les feuilles éternelles et glorieuses de la couronne du sublime aveugle. Il a déposé sa besace de mendiant aux portes du radieux séjour. La triste épreuve de la vie terrestre est enfin terminée pour lui, il vient recueillir la récompense de ses vertus au milieu des inspirés de son génie : car tous ces hommes illustres lui doivent quelque chose; tous se sont plus ou moins fortifiés en se retrempant dans les eaux pures de cette source vive dont les siècles accumulés n'ont fait que mieux ressortir encore la vertu fécondante. Du côté de l'Odyssée, Ingres, pour nous rappeler sans doute la douceur et la naïveté du poëme, a mis Pindare, Platon, Phidias, les trois modèles de la grâce antique dans son expression la plus délicate et la plus élevée. Après eux, apparaissent Socrate, Alexandre, puis l'auteur des *Lusiades*, Camoëns, Molière et le doux archevêque de Cambrai, l'auteur de *Télémaque*, complètent dignement cette constellation poétique. L'Univers, sous la forme gracieuse d'une Renommée au corps charmant, aux longues ailes blanches domine le tableau et vient ceindre la tête du sublime Mélé-

sigène des palmes de l'immortalité. En résumé cette vaste composition, largement exécutée, fait honneur à notre pays devant l'Europe artistique; elle et d'autres avec elle attestent la supériorité de nos peintres, qui eux aussi ont su remporter de brillantes victoires à l'Exposition universelle; conquêtes pacifiques, seules désirables dans un siècle civilisé. Dieu a donné l'intelligence aux hommes afin qu'ils ne s'entre-tuent point comme des animaux, mais qu'au contraire ils s'entr'aident mutuellement dans leurs efforts et dans leurs souffrances. Le vrai rôle des gouvernements éclairés devrait se borner à maintenir la paix, seule capable d'améliorer le sort de la race humaine, de la faire grandir sous le rapport moral, et d'assurer à son bien-être une part proportionnée aux découvertes croissantes de la science. Ces réflexions sont-elles déplacées ici? Nous ne le croyons pas, car les désastres de la guerre paraissent surtout déplorables en face des avantages inappréciables de la paix. Le progrès de l'art, si brillamment révélé par l'Exposition universelle de Paris, donne une idée exacte de ce que pourrait enfanter l'intelligence humaine, si cette intelligence n'était continuellement entravée par les luttes brutales qui ensanglantent trop souvent le monde, et font rétrograder la civilisation vers ses sources primitives. Un jour viendra certainement où les peuples, au lieu de chercher à se détruire, chercheront à se comprendre : alors la guerre sera impossible, et le gouvernement qui oserait la provoquer serait immé-

diatement renversé, parce qu'il trouverait tous les peuples, tous les intérêts et toutes les idées contre lui. En attendant qu'il en soit ainsi, félicitons-nous de donner à tous l'exemple des premiers efforts. Ce n'est certes pas un spectacle indifférent que celui de la France offrant au monde un champ de bataille pacifique où viennent lutter tous les champions du travail et de la pensée : l'esprit de l'avenir est là tout entier. Courageux artisans, infatigables artistes, sublimes inventeurs, vous êtes tous les soutiens de l'idée, vous formez l'avant-garde de la civilisation moderne contre la barbarie et l'ignorance des races asservies! Courage! encore quelque temps, et vous aurez accompli le plus saint des labeurs en rendant aux hommes la dignité, aux peuples l'indépendance et aux gouvernements les lumières de la raison.

Maintenant, avouons-le, que Ingres fasse de charmantes baigneuses, d'admirables Vénus ou de sublimes tableaux d'histoire, peu importe : ce n'est pas pour tel ou tel coup de crayon, tel ou tel coup de brosse donné par sa main de maître que nous l'applaudissons. Ce n'est point l'auteur du portrait si frappant de M. Bertin aîné ou du portrait allégorique de Chérubini qu'il faut féliciter, c'est le penseur hardi qui a fait avancer d'un pas l'humanité en faisant faire un pas à l'art, son expression la plus délicate. L'œuvre de Ingres est immense. Comme tous les hommes de génie, comme Chateaubriand, comme Lamennais, il a devancé son siècle en imi-

tant les siècles anciens ; c'est pourquoi les esprits aveugles ou passionnés l'ont jugé rétrograde. Ils ne devinent pas, les malheureux, que devant le naufrage du goût qui entraînait l'art à sa décadence, Ingres est le seul peintre qui ait su l'arrêter sur la pente fatale et le ramener dans la bonne voie. Mais c'est le copiste de Raphaël et du Titien, disent les uns ; il a passé sa vie à étudier les vieux maîtres et à mépriser les nouveaux, disent les autres. Absolument comme on reprocherait à un écrivain d'avoir traduit Platon, Cicéron, Virgile ou Tite Live avant d'écrire lui-même ; à un sculpteur d'admirer Michel-Ange, tout cela sous prétexte qu'il vaut mieux regarder dans l'avenir que dans le passé. Quelle étrange manière de raisonner! La question n'est pas de regarder, mais de voir : or, le plus sûr moyen de bien voir dans l'avenir, c'est d'avoir bien vu dans le passé. Ingres n'a jamais voulu faire autre chose. Plutôt que de s'abandonner à sa propre fantaisie, chose bien facile, grâce aux ressources de son talent, il a préféré remonter péniblement, siècle par siècle, jusqu'aux maîtres illustres qui devaient être ses guides. Le résultat de ses savantes recherches n'a pas été infructueux, puisqu'il leur a dû une partie de sa réputation et de sa gloire.

Autant que personne nous sentons en nous l'aspiration vers l'avenir; mais ceux qui l'éprouvent au point de reprocher à Ingres d'être resté en arrière sont injustes : nul plus que l'auteur de *l'Apo-*

théose d'Homère n'est au contraire dans les voies du progrès; nul n'a mieux compris et mieux rendu que lui le sentiment vrai de l'avenir, c'est-à-dire l'amour du beau sous toutes les formes possibles.

Au nombre des adversaires de Ingres nous retrouvons encore, et cela nous étonne, le savant historien de l'Égypte moderne, M. Maxime du Camp. Après avoir éloquemment plaidé la cause inattaquée du progrès, ce jeune mais trop ardent champion du XIXe siècle ajoute : « Laissons l'antiquité dormir dans ses cieux déserts, laissons la Renaissance sommeiller dans les tombes de Raphaël et de Michel-Ange, et soyons de notre temps, s'il se peut; c'est à cela que doivent tendre les efforts de tous les artistes sérieux. » Le croirait-on? c'est M. Maxime du Camp qui nous tient ce langage : l'ingrat a déjà oublié que c'est sous *les cieux déserts* des villes en ruine d'Italie, en plein Forum, à la place même ou s'élevait peut-être la tribune de Cicéron, au centre des rues silencieuses de Rome, que nous l'avons rencontré il y a dix ans pour la première fois. Que venait-il donc faire lui aussi en ces solitudes, le brillant rédacteur de la *Revue de Paris*, le sympathique écrivain? Qu'allait-il demander aux musées de Rome et de Florence, au Vatican, au palais Pitti, à la tribune des Offices? que voulait-il interroger en Italie et plus tard en Grèce et en Égypte, sinon l'inspiration divine de ces terres privilégiées et fécondes, qui ne mourront jamais, malgré leur long engourdissement et leur faiblesse apparente. « Ingres, poursuit spirituellement notre

contradicteur, semblable à saint Siméon le Stylite, est demeuré loin du contact des foules, loin du bruit des esprits de parti, n'écoutant que les hymnes de son propre culte et sans cesse agenouillé devant le temple du jeune Sanzio. » Ils sont bien heureux les hommes qui n'ont jamais eu besoin dans le cours de leur vie de la retraite du pieux anachorète de la Cilicie! Quelle œuvre importante, quel tableau célèbre, quel livre sérieux, quelle composition de la plume, ou du pinceau, quels travaux enfin peuvent s'entreprendre au bruit des controverses écolières et des exigences oiseuses du monde, tel que l'a fait la société actuelle. Que M. Maxime du Camp dise lui-même si, à l'heure de l'inspiration, il ne s'isole pas le premier de tout entourage étranger et de ses meilleurs amis pour s'élever en pensée à ce sommet solitaire que les agitations bruyantes de la vie n'atteignent jamais, car à cette hauteur elles passent groupées et silencieuses au-dessous de nous, comme les nuages que le voyageur gravissant les Alpes voit d'un œil indifférent glisser sous ses pieds. Que sont allés demander tour à tour les grands esprits de tous les siècles à la solitude, à l'isolement absolu, sinon un redoublement de forces créatrices, une plus grande somme d'idées et de vérités? Or nul n'atteint le but qui craint de se lasser ou qui se laisse distraire en chemin. A part quelques brillants improvisateurs qu'il ne faut pas trop analyser, rien de sérieux ne se fonde, ni dans les arts ni dans les lettres, sans l'aide de cette solitude réelle ou imaginaire dont nous

avons tous plus ou moins besoin à nos heures de travail.

C'est à travers les sentiers déserts de la Grèce qu'Homère, le divin poëte, composait ses vers immortels, qu'il allait ensuite chanter de ville en ville en mendiant son pain : c'est dans l'austérité du célibat pour être encore plus isolé sans doute, à Mégare, en Italie et sur les bords du Nil, que Platon, cet ennemi prétendu des arts, conçut la première pensée de l'idéal du beau, dont personne après lui n'a su mieux faire comprendre l'attrait et la puissance. C'est encore et toujours dans la solitude de l'exil, de la prison ou de la douleur que Dante, le Tasse, Shakspeare et Byron trouvèrent leurs plus sublimes inspirations. N'est-ce pas enfin sur les mornes rochers de Sainte-Hélène, aux extrémités de l'Atlantique, que le génie organisateur de Napoléon se révéla tout entier dans ses Mémoires, qui renferment les plus solides appréciations des hommes et des choses de son temps? Nous n'en finirions pas de citer tous les esprits supérieurs auxquels il a fallu la retraite et l'isolement reprochés à Ingres. Constatons en terminant que, par des raisons prises peut-être dans notre faiblesse, le recueillement est non-seulement utile, mais nécessaire aux œuvres durables, à tous les monuments de la pensée humaine quels qu'ils soient. Le temps, qui n'a pu altérer la force du génie de Ingres, en a au contraire consacré la grandeur. Ce peintre a perpétué la tradition de Raphaël; il a indiqué aux âges futurs les véritables limites de l'art. Après avoir

fait cela, un homme a le droit de se reposer dans l'estime et l'admiration de ses concitoyens. Reconnaissons donc loyalement les torts du passé; rendons aujourd'hui à Ingres une suprême justice et arrachons les épines imméritées d'une critique aveugle pour ne laisser sur son front que les lauriers d'une postérité impartiale.

EUGÈNE DELACROIX

EUGÈNE DELACROIX.

On ne reprochera certes pas à celui-là d'avoir déserté le théâtre du combat pour aller vivre dans de muettes et lointaines contemplations. Toujours debout sur la brèche, il a mené une des plus rudes existences que l'on puisse imaginer. Tour à tour encensé et lapidé, porté aux nues et rabaissé jusqu'à terre, il a goûté tous les enivrements du triomphe et a connu toutes les amertumes de l'abandon. Pas un homme n'a eu, sans les connaître probablement, autant d'ennemis acharnés d'une part, autant d'amis fanatiques de l'autre. Sur son compte la colère et l'admiration ne connaissent plus de bornes; elles sont illimitées un peu comme son talent, large et puissant, qui échappe à toute règle et dépasse toute mesure humaine. Qu'a donc fait Delacroix pour se créer à la fois tant d'inimitiés et de si vives sympathies? Il a imité très-heureusement Michel-Ange et s'est placé par ses ouvrages presque au niveau de l'auteur du *Jugement dernier*. George Sand, dans ses magnifi-

ques et trop courtes pages sur l'art moderne, déclare tout simplement qu'Eugène Delacroix est le premier peintre de l'époque. Tout en partageant l'entraînement qu'inspire ce talent jeune et vigoureux à l'écrivain que nous venons de citer, il nous est impossible de ne pas repousser cette classification par chiffres des artistes si différents de mérite que compte actuellement la France. Nous n'admettons point une appréciation arithmétique pour les hommes de génie. D'ailleurs rigoureusement, l'idée elle-même ne serait pas juste : Delacroix n'est pas le premier peintre de ce temps-ci dans un pays qui compte des noms comme ceux d'Ingres, d'Ary Scheffer, de Paul Delaroche; il est leur émule, c'est tout ce que l'on peut dire. Au fond, l'auteur de la *Barque de Dante* et du *Naufrage de don Juan* possède les qualités essentielles qui constituent le grand artiste, c'est-à-dire le feu sacré, l'invention, le mouvement et la puissance; mais par la forme ce hardi penseur pèche quelquefois d'une façon inconcevable. Nous savons que les hommes qui manient le pinceau n'admettent pas volontiers ce mot inconcevable, ou du moins qu'ils le traduisent, quand on l'emploie à leur égard, par cette pensée : « *Vous n'êtes pas à la hauteur*. » Ici, nous en appellerons à l'opinion éclairée, lui demandant si nous sommes forcé de voir avec les yeux de Delacroix afin de n'être pas choqué de quelques-unes de ses exagérations, fussent-elles toutes sublimes, ainsi que le déclare George Sand; nous ne pouvons les considérer comme des qualités par la seule raison

que ni Paul Véronèse, qu'il a quelquefois atteint, ni Rubens, cet autre maître coloriste, ni Michel-Ange, lui qui osait tout, n'ont jamais osé les commettre. Ainsi, prenons comme exemple le grand tableau fait par Delacroix pour l'Exposition universelle. Ce tableau, ayant pour titre *Chasse aux lions*, est un horrible pêle-mêle de chevaux, de lions, de cavaliers impossibles, tous lancés à grande vitesse les uns pardessus les autres, et arrivant sur le premier plan, à peu près comme les éclats d'une charge à mitraille; cette œuvre, faite sans doute dans un moment de fièvre, a l'aspect de ce chaos pénible que doivent vaguement entrevoir les victimes d'un cauchemar. L'effet produit par cette toile est indescriptible; nous défions les plus chauds admirateurs d'Eugène Delacroix de comprendre la moindre chose à un tel amas de membres disloqués et de folles couleurs, jetés çà et là comme par fureur, sans goût ni raison. Théophile Gautier seul pouvait avoir le courage de défendre cette excentricité. Ah! certes, ce n'est pas ainsi que devrait procéder un maître. Rien n'excuse chez un si grand artiste de tels écarts d'imagination. Vainement, de crainte de mal voir ou de mal juger, avons-nous amené devant cette étrange *Chasse aux lions* les hommes les plus compétents; un invincible mouvement d'épaules a été la seule réponse que nous ayons pu obtenir d'eux, et Gérard lui-même n'aurait jamais reconnu dans ces animaux fantastiques ses terribles adversaires du Sahara. Il est fâcheux pour le peintre que cette chasse se trouve précisément en face de la

Médée, si terrible et si belle, et de la *Barque de Dante*, le chef-d'œuvre à notre avis d'Eugène Delacroix. Benvenuto Cellini raconte en ses Mémoires que les artistes les plus habiles ont parfois des moments de fatigue durant lesquels ils perdent jusqu'au sentiment des premières notions du métier. « Alors, ajoute l'illustre Florentin, ne vous étonnez pas de voir sortir de leurs mains des choses pitoyables. » Il n'y a pas d'autre manière d'expliquer la *Chasse aux lions* d'Eugène Delacroix, l'auteur de tant de grandes et sérieuses études. Maintenant que la part de la critique, nous allions dire du feu, est faite, suivons pas à pas la marche brillante de l'homme que l'école romantique a naguère revendiqué pour son chef.

A la mort de Géricault qui, frappé en pleine jeunesse, emportait dans la tombe le secret à demi révélé de son génie, Eugène Delacroix hérita naturellement de la popularité attachée à ce peintre, enlevé trop tôt aux arts. Trois ans après l'apparition du *Naufrage de la Méduse*, le salon de 1822 étalait avec orgueil un digne pendant à l'œuvre du compatriote de Corneille, la *Barque de Dante.* Conduite par Phlégias, elle glisse majestueusement sur les eaux épaisses du sombre lac qui sert de ceinture à la ville infernale de Dité. Virgile, impassible, regarde sans effoi les têtes convulsives et les mains suppliantes accrochées aux bords de la nacelle. On sent que le poëte mantouan a déjà vécu longtemps sous le ciel de cet horrible empire; il est blasé et reste calme à côté de Dante effrayé. Aucune composition d'Eugène

Delacroix, et il en a produit de fort belles, ne commande plus l'admiration que celle-là. Il existe dans tout le tableau une science d'harmonie qui tient les spectateurs sous le charme et les transporte en imagination au sein de ce monde terrible créé par le *gran padre Alighieri*. Avant l'éloquente traduction en vers de Louis Ratisbonne et l'admirable mot à mot en prose de Lamennais, pas un écrivain n'avait su rendre en français l'œuvre si complexe de Dante. Dans sa patrie même, les plus habiles commentateurs ne parviennent point à s'élever à la hauteur de ce sublime génie, que l'analyse affaiblit en voulant le faire valoir. Les sculpteurs et les peintres, voilà les seuls vrais interprètes de la pensée intime du poëte : ils s'incarnent en elle, pour ainsi dire, et à l'aide de la forme et de la couleur, ils la représentent aussi exactement que possible, non pas avec la vérité mathématique, la pire de toutes en matière d'art, mais avec la vérité poétique et relative, la seule dont les grands génies se préoccupent. Giotto, Pérugin, Michel-Ange et Raphaël ont été, dans le monde ancien, les traducteurs illustres du Florentin. Eugène Delacroix et Ary Scheffer, de nos jours, rivalisent avec ces grands maîtres dans la reproduction fidèle de la pensée dantesque. Le premier en a rendu la force et la puissance, le second en a traduit, avec un charme inexprimable, la grâce et la douceur. Eugène Delacroix a placé sur la barque conduite aux enfers, une tête de Virgile qui deviendra désormais le type le plus pur et le plus complet du chantre de Mantoue. Les jeunes artistes

de l'avenir, lorsqu'ils voudront reproduire la figure du poëte, iront s'inspirer de cette magnifique création ! on n'a rien fait de plus beau en ce genre. A côté de Dante vivement impressionné à la vue de ses compatriotes qu'il reconnaît parmi les coupables suspendus à la barque, l'auteur des *Géorgiques*, toujours calme, debout et enveloppé d'un long manteau rouge, semble vivre encore et parler. Sa physionomie expressive, douce et sérieuse à la fois, nous représente bien le Virgile de nos rêves classiques, le cygne de l'Italie !

> Di cui la fama ancor nel mondo dura,
> E durerà, quanto 'l mondo lontana.

Nous avons toujours cru à un lien mystérieux unissant, à travers les siècles, les hommes de génie les uns aux autres. Aussi, tandis que le vulgaire oublie du jour au lendemain, et perd le souvenir de ceux qui ne sont plus, les êtres supérieurs au contraire semblent se reconnaître à travers les âges, pour faire revivre au sein des générations naissantes les inspirations de leurs devanciers. En douterait-on, lorsqu'on voit Eugène Delacroix mettre sous les yeux du XIXe siècle la pensée même des génies anciens, traduire leurs sentiments, leur poésie, la colorer même, reproduire les traits de leur visage, absolument comme s'il avait vécu dans leur intimité de chaque jour? Qu'est-cela, sinon le privilége que Dieu accorde aux esprits d'élite qu'il a choisis comme ses instruments sur la terre? Entre tous les artistes, les peintres ont seul l'avantage de pouvoir reproduire, avec la

forme et la couleur, la véritable physionomie des choses et des gens. C'est presque un don de résurrection, puisque, grâce au pinceau de ces élus, nous assistons aux grands événements du passé, nous partageons ses deuils et ses joies, nous nous associons à ses rêves, à ses colères, à ses indignations, nous vivons de sa vie, nous profitons de son travail, en attendant que l'avenir utilise le nôtre à son tour. La tradition et les livres, pour beaucoup, sont lettres closes : combien, en effet, ne parviendraient jamais à comprendre, sans l'aide de la peinture, qui leur donne une forme pour ainsi dire palpable, les idées les plus abstraites et les plus élevées ?

Eugène Delacroix a été l'interprète de Shakspeare, de Dante, de Byron, de Gœthe, de Walter Scott; il a été le peintre du *Christ au tombeau*, de la *Madeleine dans le désert*. Il s'est fait successivement et avec un rare bonheur, philosophe, historien, poëte, orientaliste, peintre de fleurs et de fruits; enfin il a touché à tout, traité de tout et, chose rare, il est resté *lui*. Vainement l'école romantique s'en est-elle emparée, l'a-t-elle proclamé son chef : Eugène Delacroix ne lui appartient pas; ennemi de toutes chaînes, fussent-elles d'or ou de fleurs, il a voulu demeurer libre, et c'est sagement agir. Il y a dans son œuvre quelque chose de fier et de vigoureux qui respire l'indépendance. Tout homme, en entrant dans une coterie ou une secte, devient le serviteur ou l'esclave des autres, abdique son individualité et emprisonne son génie. Delacroix a conservé le sien, il a laissé passer avec

une égale indifférence le flot de la critique et celui de la louange, et pendant que les plus furieuses tempêtes se déchaînaient contre lui, il a sauvé son œuvre, comme autrefois Camoëns naufragé sauva son poëme des *Lusiades* en le disputant, au péril de sa vie, aux vagues en fureur. Elle reste entière et nous l'avons vue aussi brillante et aussi grande que jamais dans les galeries de l'Exposition universelle. Étudions la marche de ce géant que la postérité comptera parmi les rares génies qui étonnent le monde. Arrêtons-nous d'abord en face du *Massacre de Scio :* ce tableau, honni des classiques, provoqua un *tolle* général en 1824. Aujourd'hui on le cite au contraire comme un des meilleurs ouvrages d'Eugène Delacroix, et il a fait fureur au musée des champs Élysées : qu'on juge par là des revirements de l'opinion publique ! La scène choisie par l'artiste ne fait pas honneur à la civilisation des Turcs. C'est au milieu d'une des îles charmantes de l'Archipel, non loin des côtes de l'Anatolie, à Scio enfin, la ville des beaux fruits, du vin doux, la ville aimée des poëtes, qu'un jour les soldats du sultan vinrent surprendre et massacrer une population paisible. Aux lueurs de l'incendie mêlant ses flammes rougeâtres aux rayons brûlants du soleil, de pauvres familles grecques arrêtées dans la campagne attendent la mort ou l'esclavage : elles n'ont plus d'autre force que celle du désespoir. La barbarie des persécuteurs n'a rien épargné; membres épars d'une nation à l'agonie, ils sont là quelques-uns prêts à tout subir. Parmi ces monceaux de blessés,

de morts et de mourants atteints déjà de la peste, c'est à peine si un seul homme ose relever la tête et maudire à son heure dernière la férocité des bourreaux. Ne sont-ce pas bien là les suprêmes souffrances du peuple sacrifié que Byron voulait secourir? La femme en larmes qui se penche avec effroi pour murmurer une dernière parole d'amour à l'oreille du moribond à l'œil hagard et voilé déjà des ombres éternelles, ne vous semble-t-elle pas l'image de la patrie fortifiant ceux qui succombent pour elle et semblant leur dire : courage! avec vous tout ne périra point; un jour la nation vengée redeviendra libre et puissante comme au temps de sa vieille gloire! Ailleurs, dans un coin du tableau, l'orgueil insultant des vainqueurs ne se peint-il pas tout entier dans la physionomie dédaigneuse de ce jeune cavalier turc faisant fièrement cabrer sa monture, sans nul souci du beau corps nu de jeune fille brutalement attaché à la queue de son cheval? Il a sa part de butin et s'éloigne au galop, impatient qu'il est d'aller prendre possession de sa victime. Ni les chastes frémissements de ce torse admirable, ni l'effort sublime de la pauvre enfant qui cherche en vain à dénouer la corde « avec un superbe mouvement de révolte pudique, » rien n'émeut le farouche Osmanlis que la perspective d'une joie nouvelle au sérail rend sourd à toute prière. Quel contraste entre ces deux êtres cependant, rapprochés d'une si étrange façon par les horreurs de la guerre! Chez l'homme tout est force brutale et matière; il est jeune, il est élégant, il est beau, il

pourrait plaire et obtenir par conséquent au lieu de prendre, mais il est barbare, il enlève, pille et viole. La jeune fille, au contraire, n'a pour elle que la faiblesse physique, la grâce suppliante, le droit; aussi elle succombera et devra-t-elle surmonter les horribles dégoûts que lui inspire la bestialité de son vainqueur, jusqu'au jour où la vie abrutissante du harem en aura fait, comme des autres, une créature hébétée; pauvres recluses destinées aux plaisirs du maître et rejetées bien vite au rang des choses! En résumé le *Massacre de Scio* est un témoignage de la civilisation contre la barbarie; c'est la cause d'une grande nation devenue la proie des exterminateurs. On ne sent pas seulement là le savoir-faire d'un grand peintre, on sent encore l'élan généreux d'un grand cœur. Le spectacle des tortures de ce peuple livré sans défense à la cruauté turque procure une émotion étrange, il ravive la haine de la tyrannie, en faisant comprendre tout le prix de la liberté. Ce salutaire enseignement répond à ceux qui prétendent que l'amour de la science, des lettres ou des arts étouffe les grands sentiments de patriotisme, de progrès et de nationalité. A peu d'exceptions près, Dieu merci, les gens de lettres et les artistes ont été, sont et seront les plus énergiques défenseurs de l'idée contre le fait; à aucune époque on ne les a vus du côté de la barbarie contre la civilisation. Si quelques-uns, pauvres misérables, ont vendu leur plume ou leur pinceau pour un morceau de pain, le mépris de tous n'a pas tardé à en faire justice, et ce pain a dû

leur paraître assez amer pour que nous ayons plus à les plaindre qu'à les blâmer. Oui, l'art est un sacerdoce ou il n'est rien, et l'écrivain, comme le peintre, doit être le vigilant soldat de la pensée; le beau idéal voilà son but : hors de là, nul ne peut arriver aux sommets d'où partent à la fois, sous l'œil de Dieu, toutes les sublimes inspirations, toutes les idées fécondes qui vont améliorer le monde.

Parmi les artistes contemporains, Eugène Delacroix est un de ceux qui ont le mieux jugé le rôle élevé dévolu à l'art au XIXe siècle. Il a dans l'éloquence, parfois sauvage, jamais triviale, de son pinceau, une puissance d'action toujours employée au profit de la bonne cause. Qu'est-ce, en effet, que son esquisse vigoureuse de Boissy-d'Anglas se découvrant avec respect devant la tête du député Féraud, sinon une protestation en faveur de la liberté parlementaire, comme le *Massacre de Scio* avait été, quelques années avant, le stigmate appliqué au front de la tyrannie? Assez longtemps on s'est contenté de ne voir dans l'art que la reproduction de la beauté physique. C'est à cela qu'on doit sans doute cette invasion de Vénus plus ou moins pudiques, et de petites femmes en déshabillé galant qui peuvent surprendre agréablement l'imagination de quelques poursuivants de Suzannes, mais qui, à coup sûr, ne comptent pour rien dans la réputation de leur auteur et ne tendent même qu'à travestir l'art. Il n'est nullement dans sa destinée de servir à galvaniser des vieillards ou à corrompre des enfants au collége; l'art, bien au contraire,

étant l'expression la plus pure de la pensée humaine, doit viser sans cesse au développement du sens moral. Cela est si vrai, que le mérite d'un livre ou d'un tableau ne se reconnaît réellement qu'à l'impression qu'il laisse. Il faut qu'au sortir d'une lecture ou d'une contemplation, on se sente mieux disposé à faire le bien soi-même ou à l'admirer chez les autres, ce qui est déjà un acheminement vers le progrès. En dehors de cette voie sévère, tableaux et livres ne sont plus qu'une marchandise débitée au goût du jour, souvent mauvais, parce qu'il a pour guide le caprice et non la raison. Alors l'artiste ou l'écrivain ne sont plus que des industriels soumis au joug tyrannique de la mode et de la fantaisie, et mus seulement par l'appât du gain. Il est bien entendu toutefois qu'en imposant à l'art, en tant qu'élément de civilisation humaine, des règles sévères, nous ne voulons certes pas le livrer aux erreurs dangereuses du bigotisme, allant partout passer des chemises aux statues, comme on a fait à Saint-Pierre de Rome, ceindre de feuillages ridicules des Hercules et des Apollons, qui n'en peuvent mais; ou bien encore ajouter des guimpes aux portraits de nos aïeules, franchement décolletées, fières qu'elles étaient sans doute de se montrer à leurs descendants dans tous leurs avantages. Ces scrupules d'ailleurs, loin de partir des âmes saintes, ne naissent que chez les êtres dont l'imagination est dépravée; ceux-là voient le mal à travers tout, et, pour eux, les guimpes, le feuillage et les chemises ne cachent pas grand'-chose. C'est ainsi que certains éducateurs de la jeu-

nesse souillent le cœur des enfants, en éveillant leur curiosité par des précautions qui ne servent qu'à prouver leurs tristes instincts. Le nu antique, au surplus, tel que les grands sculpteurs et les grands peintres nous l'ont transmis, a quelque chose de grave qui exclut jusqu'à la pensée du mal. Quiconque aura visité les places publiques et les musées d'Italie, tous remplis de ces chefs-d'œuvre, partagera notre opinion. Interrogez les voyageurs, et demandez aux plus sévères si la vue de l'*Apollon du Belvédère*, à Rome; du *Mercure* de Jean Bologne, à Florence; du *Persée* de Benvenuto Cellini ou de l'*Hercule* de Baccio Bandinelli, personnages tous parfaitement nus, a choqué un instant leur pudeur; nous ne croyons pas qu'un seul des interrogés réponde affirmativement. En conséquence, n'imposons pas aux peintres ni aux sculpteurs l'obligation des vêtements qui, pour la plupart, en dehors de certaines époques privilégiées, vulgarisent horriblement l'art. Sous ce rapport, nos contemporains sont vraiment très-mal partagés : aucun temps n'a eu de costume plus grotesque que le nôtre, nous parlons du costume des hommes, cela va sans dire ; il arrive presque jusqu'à la caricature, et voyez-en le danger, au point de vue du goût, dans deux œuvres remarquables cependant, le portrait de Chérubini, de Ingres, et le 28 *juillet*, d'Eugène Delacroix. La tête expressive, douce et fière de l'illustre compositeur est admirable; mais on ne peut se défendre d'une sensation pénible au contraste choquant d'un accoutrement prosaïque avec la physionomie inspi-

rée du maestro. En général, cette critique s'adresse à tous les portraits de l'époque, c'est toujours ce type du bourgeois, nullement gentilhomme, de 1830, soldat citoyen, selon le terme du temps, conseiller municipal, promenant le dimanche ses enfants habillés en artilleurs de la garde nationale, ce qui était le signe alors du plus courageux et du plus pur libéralisme. Ceci n'est nullement un reproche à Ingres, il a même cherché à déguiser sous le manteau le costume qu'il avait devant les yeux; seulement il n'a pas pu dépendre de lui que ce portrait, dont la tête est un chef-d'œuvre, ne fût vulgaire par les accessoires. Eugène Delacroix n'a pas été plus heureux dans sa scène de la révolution de 1830; c'est la première et la seule fois qu'il ait abordé l'habit moderne. Dans cette composition toute de circonstance, le mérite du peintre n'a pas triomphé des difficultés du sujet; en vain il a essayé de corriger l'impression désagréable causée par la laideur du vêtement, en plaçant au sommet d'une barricade une Liberté douteuse, coiffée du bonnet phrygien, et agitant, demi-nue, un drapeau tricolore sur la tête d'un homme d'assez mauvaise mine, en redingote noire et en chapeau défoncé : type qui a le défaut d'être plus le portrait d'un pilier d'estaminet que celui d'un chef révolutionnaire. En outre, l'introduction d'une figure allégorique au milieu d'une scène d'histoire contemporaine produit une dissonance choquante, l'effet d'un barbarisme dans une phrase de Virgile. Les cadavres du premier plan, quoique jetés avec une vérité

effrayante sur les pavés de la barricade, ne rappellent-ils pas trop non plus les victimes retrouvées aux filets de Saint-Cloud? A voir les teintes verdâtres de cette chair humaine déjà décomposée, on pourrait croire qu'elle est restée sous l'eau durant les trois journées de la révolution, et cependant la scène se passe le 28 juillet au matin. Évidemment cette *Liberté guidant le peuple* est une réminiscence de la poésie enflammée d'Auguste Barbier, alors que la génération de 1830 répétait, les lèvres noircies par la poudre et les bras rouges de sang, les *Iambes* ardents du poëte. Certes il est aisé de comprendre que dans l'ivresse première de la victoire, on s'abandonne à tous les entraînements de l'enthousiasme; mais Delacroix a eu tort, selon nous, de choisir, pour le fixer sur la toile, un épisode aussi insignifiant que celui-là. Le spectacle de nos troubles civils a toujours quelque chose de navrant et de cruel en soi, qui nécessite chez le peintre ou l'historien un sublime effort, afin d'ennoblir et d'idéaliser un peu ces scènes de boucheries humaines. La révolution de 1830, dans ses trois sanglantes journées, a vu des actes de dévouement, d'héroïsme, de charité, qui eussent permis à Delacroix d'utiliser son brillant pinceau, bien mieux qu'en nous mettant sous les yeux, comme il l'a fait :

> .... le pâle voyou
> Au corps chétif, au teint jaune comme un vieux fou.

L'ensemble du tableau, malgré une rare science de couleur, de dessin et d'harmonie, a l'aspect ignoble

d'une lutte de tripot. Aucune noblesse, aucune grandeur n'anime les visages de ces déguenillés qui s'élancent à la suite de cet enfant, à face repoussante, portant suspendue à son cou une énorme giberne qu'il vient d'arracher à quelque soldat, tué par le soupirail d'une cave. Nous ne prétendons certainement pas à des révolutions faites en habits de bal et en gants blancs, ce qui ne vaudrait pas moins peut-être, mais le temps où une barbe sale, des mains crasseuses et des haillons étaient nécessaires à un brave combattant est passé. L'idéal du républicain n'est plus, Dieu merci, un bravo d'estaminet, tout fier de ses bottes à jour et de son débraillé, fainéant, orgueilleux, souteneur de filles et réformateur de la société. Le bon sens public a fait justice de ces erreurs brutales, il a balayé ces vaniteux sans-culottes qui ne prétendaient à rien moins qu'au gouvernement du monde. Aujourd'hui la mise en scène des révolutionnaires de carrefour est jugée. On saluera toujours avec respect l'homme capable de combattre et de mourir pour un principe; mais l'on rira au nez de ces pâles apôtres de la politique qui voudraient tenter encore, à l'instar des acteurs du boulevard, de ressusciter l'attirail des mélodrames en proscrivant la propreté et l'élégance au nom de la démocratie. Pour tout dire, de la part de quelques-uns, cette affectation de vêtements sordides cache un sentiment honteux; ils ont peur d'exciter le mécontentement ou la jalousie des classes ouvrières, supposition aussi injurieuse que mal fondée, car l'artisan au contraire admire sans

envier; il comprend que le luxe est la ressource principale du travail. Le 28 *juillet* d'Eugène Delacroix a le tort grave de nous rappeler le côté trivial de la révolution de 1830 sans nous faire souvenir de son côté généreux et grandiose. Ses acteurs qu'aucun feu sacré n'inspire ont l'air de se battre comme des brutes sans savoir pourquoi et pour l'émotion féroce de la lutte des rues. La France n'en est plus là heureusement, et la liberté moderne choisira mieux dans l'avenir ses représentants et au besoin ses défenseurs.

L'auteur de la *Barque de Dante* est cent fois mieux inspiré quand il traite les sujets anciens. Peut-être son vigoureux pinceau se trouve-t-il ainsi que sa pensée trop violemment arrêté par l'étroitesse de nos costumes et celle de nos mœurs. La délicatesse, un peu précieuse parfois de notre goût actuel, développée souvent aux dépens de la puissance de l'action, ne comporte pas toujours l'énergique touche d'Eugène Delacroix. C'est un génie qui a besoin de toutes ses aises, qui aime à avoir ses coudées franches; il ne faut donc pas qu'une question de détail ou de vêtement le préoccupe, sinon il s'arrête à mi-chemin, tourne trop court et tombe. Artiste aux libres allures, l'espace est nécessaire à sa verve, autant que la grande lumière à ses tableaux. Il n'est pas besoin pour celui-là des mille précautions d'un jour artificiel d'atelier pour mettre ses toiles en relief; elles ont besoin du soleil, comme les arbres, l'eau, les plantes et les fleurs, toutes les belles choses créées par Dieu.

Semblable au Moïse de Michel-Ange, l'œuvre de Delacroix semble grandir au fur et à mesure qu'on la regarde et qu'on l'étudie; mille beautés qu'on n'avait pas aperçues d'abord vous attirent et vous attachent. Un tableau de ce savant maître finit par devenir pour l'amateur ce qu'est le visage d'une jolie femme pour un amoureux: ce sont chaque jour des découvertes nouvelles et des extases infinies. Ces contours gracieux, ces doux rayonnements, ce sourire plus doux encore, ce regard plus voilé et plus tendre, ces tons chauds et transparents de la peau, enfin ces mille riens charmants qui composent tous les chapitres du roman de l'âme éprise, la vue des toiles d'Eugène Delacroix vous fait éprouver tout cela. Avouons même que s'il y a une différence entre la séduction de la femme et celle de l'artiste, cette différence est encore à l'avantage du dernier. Ses œuvres à lui ne laissent du moins ni tristesses, ni amertumes, ni regrets dans le cœur de ceux qui les ont aimées.

Après le grandiose de certains sujets traités par l'auteur avec sa maestria habituelle, tels que la *Justice de Trajan*, le *Marc Aurèle mourant*, et surtout *la prise de Constantinople par les croisés*, nous ne connaissons rien de plus gracieux et de plus touchant que la mélancolique physionomie d'*Hamlet* en face des fossoyeurs. Le prince de Danemark, accompagné d'Horatio, regarde avec une profonde tristesse le paysan, qui d'un air railleur lui tend une tête de mort en disant: « Ce crâne, monsieur, était le crâne d'Yoric, le bouffon du roi. » — « Hélas! pauvre Yoric! »

répond Hamlet, à la vue des restes de ce joyeux fou dont les fines reparties et les gais refrains ont réjoui sa jeunesse. Le génie dramatique de Shakspeare remplit ce petit cadre. Il y a un contraste frappant entre l'élégante tournure du prince et la rude grossièreté des fossoyeurs. Dans l'indéfinissable grâce de son beau visage tout empreint du spleen moderne, dans l'harmonie de son costume et jusque dans la plume qui flotte légèrement sur sa toque de velours noir, il y a dans toutes ces choses si bien rendues une puissance attractive telle qu'on ne s'éloigne pas sans regrets de cette page pleine de rêveries, où l'idéal sombre du poëte anglais a été merveilleusement traduit. Aucun maître, sans excepter Ary Scheffer, cet admirable interprète des souffrances du cœur, n'aurait mieux compris l'Hamlet de Shakspeare qu'Eugène Delacroix.

Peintre expressif avant tout, il lui faut des drames terribles et de tendres histoires ; comme la plupart des esprits poétiques, il aime les contrastes et passe volontiers des *Adieux de Roméo et de Juliette* à *l'assassinat de l'évêque de Liége*. Là, son pinceau gracieux nous conduit au centre d'un charmant paysage traversé par les contours d'une rivière qui porte dans ses eaux limpides les reflets de saphir du ciel italien. Il semble qu'on entende le vent gémir doucement entre les rideaux de peupliers verts, tout chargés encore des perles brillantes de la rosée. On respire cet air embaumé du matin dans la campagne, air si léger, si vaporeux et si doux au visage et au cœur des

poëtes et des enfants. N'est-ce pas bien là, dites, l'introduction naturelle d'une scène d'amour ? Tout dans ce monde charmant n'invite-t-il pas aux tendres faiblesses du jeune âge? Et cependant, sort cruel, du haut de ce balcon, en face de ce coin ignoré de la terre où chaque couple épris voudrait vivre, deux amants en pleurs écoutent avec inquiétude « l'âpre chant de l'alouette, » signal de leur séparation. L'oiseau barbare redouble ses cris, jetant ainsi l'effroi et la consternation au fond de ces deux âmes qui n'en font qu'une. Roméo et Juliette s'étreignent avec ardeur, leurs lèvres, humides encore des baisers de la nuit, se confondent dans un dernier et convulsif adieu. Pauvres enfants! comme les voilà malheureux! ils craignent de ne plus se revoir et donnent à cet adieu les proportions d'une séparation éternelle. C'est un peu l'histoire de tous les amoureux, histoire constamment renouvelée et constamment intéressante; vieille comme le monde, fugitive comme un rêve, mais noble et touchante en ce qu'elle donne l'essor aux belles qualités qui nous viennent de Dieu. A côté de la scène gracieuse de Shakspeare, Eugène Delacroix a retracé avec une puissance surprenante le *massacre de l'évêque de Liége*. Guillaume de La Marck, si justement surnommé le Sanglier des Ardennes, après s'être emparé du château épiscopal, a l'idée de célébrer sa victoire en donnant aux Liégeois révoltés qui l'ont aidé, le spectacle *divertissant* de l'égorgement (qu'on nous passe le mot) de leur pauvre prélat. A cette fin, Guillaume de La Marck or-

donne qu'on amène la victime, revêtue dérisoirement de ses habits sacerdotaux. Quelle délicate attention ! Aussi l'entrée du malheureux évêque est-elle saluée des cris de joie de cette soldatesque avinée. A la lueur des torches qui éclairent d'une façon lugubre l'architecture de la salle où le crime va se consommer, on aperçoit les figures féroces des brigands excités par les chants obscènes, les vociférations et l'espoir du sang à verser. Eugène Delacroix a fait ici un véritable tour de force, il a trouvé moyen de rendre le pêle-mêle effrayant des hommes, des armes, des brocs de vin renversés, des armures jetées çà et là tout autour de. la salle ; il a saisi habilement l'heure suprême où l'orgie est encore possible à voir, où la terreur règne encore à la place du dégoût, qui bientôt va faire détourner les yeux et soulever les cœurs. Pour le Sanglier des Ardennes et ses dignes acolytes, c'est au contraire le moment de prêter toute leur attention. Le vainqueur se soulève à demi du trône pontifical où il a osé s'asseoir et, à travers les fumées du vin qui lui montent au cerveau, il cherche à ne rien perdre de cette scène de meurtre. Sa tête horrible, courte, et bassement féroce; celle du boucher Nikkel Block, transformé pour le quart d'heure en exécuteur de ses hautes œuvres, forment une opposition frappante avec la physionomie calme et l'attitude résignée du vénérable évêque. Là encore, comme toujours, c'est le courage de la victime qui semble défier la cruauté du bourreau. Ce tableau étrange, dont Eugène Delacroix a trouvé le sujet dans le roman de

Quentin Durward, est un des plus étonnants ouvrages de l'art contemporain. Sous le rapport du style architectural, il rivalise avec les intérieurs les mieux réussis de Rembrandt; aucune voûte sombre, haute et saisissante, esquissée par l'illustre Hollandais ne produit un effet plus imposant que la vue de la grande salle épiscopale, au moment où l'orgie sauvage, présidée par Guillaume de La Marck, va devenir sanglante. Quel peintre, depuis Rubens, aurait su parler à nos yeux un langage si varié et si éloquent à la fois? quelle narration traduirait avec autant d'art et d'éclat ce massacre horrible que Walter Scott lui-même nous fait moins bien comprendre qu'Eugène Delacroix par son vigoureux coloris? Est-ce donc à dire que le pinceau parfois est supérieur à la plume, le génie de l'artiste à celui de l'écrivain? Nous serions tenté de le croire. Au fur et à mesure qu'on étudie l'histoire de l'art, on se pénètre de mille qualités nécessaires aux hommes qui se vouent à la peinture, à la musique ou à la sculpture. Il faut qu'ils soient initiés à tout, qu'ils joignent à une profonde instruction historique et littéraire un goût exercé à l'aide duquel ils puissent choisir ce qu'il y a de plus correct et de plus élevé dans les chefs-d'œuvre anciens.

Que pourrait faire un peintre, ignorant les coutumes, les mœurs, les idées et jusqu'aux costumes des différentes époques où il va chercher ses inspirations? Rien de bon, parce que l'art n'est pas seulement une science d'observation, mais aussi une science de réflexion et d'expérience; nul n'arrive à

une réputation sérieuse sans ces qualités inhérentes aux conditions d'existence d'un véritable artiste. Eugène Delacroix les possède toutes; il suffit de voir un seul de ses tableaux, pour être fixé à cet égard. Nous pouvons nous montrer fiers d'un tel maître. Quel que soit le sujet qu'il aborde, il le traite avec une grandeur, une puissance d'expression, une énergie de couleur inexprimables. Quoi de plus terrible en effet que sa *Médée?* Tout est fureur en elle, et pourtant il y a une si grande sobriété de gestes, un si grand calme dans le jeu de ses muscles, que cette femme, cette mère, qui a oublié tous les instincts de la nature, qui va devenir un monstre, n'a cependant rien d'épouvantable; elle reste belle. C'est le privilége d'Eugène Delacroix de tout ennoblir. Le *doge Foscari*, obligé d'assister à la lecture de la sentence de son fils, est un autre tableau admirable. Quel anéantissement dans la pose de ce malheureux père, contraint de sévir en homme d'État contre son propre enfant, accusé d'intelligence avec les ennemis de la république! La tête affaissée, les bras pendants, expliquent suffisamment le combat intérieur qui se livre au fond de l'âme du doge, partagé entre les exigences implacables du pouvoir et les angoisses de la paternité. Rien désormais, on le voit, ne relèvera ce pauvre vieillard, que la douleur ne laissera pas longtemps survivre à sa victime. La majesté de la scène merveilleusement rendue, malgré l'exiguïté de la toile, en fait un véritable chef-d'œuvre. Puis, enfin, quelle entente de la couleur et

de la perspective dans les différents détails de la salle et dans les fonds! Voilà un des plus grands mérites d'Eugène Delacroix. Ajoutons ici, pour ne pas sortir des lagunes, que le *doge Marino Faliero* est encore une toile qui fait honneur au grand artiste. Son habileté ne recule pas devant la difficulté de reproduire les riches costumes, les brocarts chatoyants de Venise ancienne que *Paris Bordone* et *Paul Véronèse* excellaient seuls à rendre. L'Italie, sans cesse heureuse dans ce qu'elle inspire, a surtout été propice au talent énergique et original d'Eugène Delacroix; il semble, en retraçant les scènes de sa vieille histoire, s'éclairer d'un rayon de ce soleil ardent qui donne à tout ce qu'il touche les tons chauds, lumineux et transparents que l'on retrouve seulement sur les rives de l'Adriatique et du Bosphore.

Le Tasse en prison vous trouble et vous arrache des larmes; pauvre Torquato! il expie dans les fers, comme l'a écrit lord Byron dans les murs mêmes de cette prison, la flamme fatale qui consuma ses jours. Le poëte, amoureux de la sœur du duc de Ferrare, vient d'être jeté, comme un malfaiteur, au milieu des idiots et des fous; ils s'assemblent en cercle autour de lui et rient niaisement en contemplant sa tête, où le génie rayonne. Malheureusement, il y aura toujours et partout de ces fous-là pour les génies à venir! Le crime de l'auteur de la *Jérusalem délivrée*, c'est l'amour, sorte de folie peut-être, c'est possible, mais plus touchante, plus généreuse et plus sublime souvent que la raison. Ainsi, déjà en ce siècle des

Médicis, siècle éclairé et littéraire par excellence, l'homme qui aime, alors même que c'est un des grands poëtes de son temps, n'est pas jugé digne de la sœur d'un prince. Pour cette passion, il est condamné. Par bonheur le cœur des femmes ne ratifie pas toutes les sentences de la hiérarchie nobiliaire; si nous en croyons l'histoire, la belle Léonore d'Este ne poussa pas si loin la colère contre le Tasse que l'avait fait son frère; elle adoucit et consola même plus tard les souffrances du malheureux qui l'avait tant aimée. Douces libertés, précieuses prérogatives de l'âme! Vous affranchissez la femme des préjugés tyranniques qui nous enchaînent, et vous la rendez plus intéressante, plus utile et plus chère à l'humanité! La toile d'Eugène Delacroix représente bien dans tous ses détails la torture morale que doit éprouver le génie, mis ainsi face à face avec l'idiotisme. La physionomie triste et agitée du Tasse répond exactement à l'idée qu'on s'est faite du pauvre prisonnier. Cette physionomie nous avait si vivement impressionné, que naguère nous la retrouvions partout en visitant la maison où naquit le Tasse, à Sorrente, au milieu des bois d'orangers et de myrtes, à l'entrée de ce golfe azuré de Naples, si riche en souvenirs.

La *Barque des Naufragés* rappelle celle de Dante; la mer est calme, « l'Océan sommeille comme un enfant non sevré, » et ceux qui vont mourir de faim n'ont plus même la force du désespoir. L'homme qui tient le chapeau entre ses genoux, à l'extrémité de la barque, suit d'un œil morne et presque éteint déjà

5

le geste de son compagnon ; le moment est solennel pourtant : on tire au sort le malheureux dont le corps va servir de nourriture aux survivants affamés. L'instinct suprême de la conservation, l'instinct qui meurt le dernier, abandonne déjà plusieurs des acteurs de cette horrible scène. Ils sont là, quelques-uns surtout, indifférents, hébétés, immobiles à force de souffrance. Peu leur importe le dénoûment du drame auquel ils assistent ; favorable ou non, ils n'ont plus même l'énergie de l'espérer ou de le craindre. D'une extrémité à l'autre de cette pauvre chaloupe disjointe et perdue dans l'immensité, c'est à peine si plusieurs soupçonnent l'existence de leur voisin, tant ils ont peu conscience de la loterie humaine qui va se tirer, avec le cadavre de l'un d'eux pour lot.

Un spirituel écrivain déjà cité par nous, M. Maxime du Camp, a cherché chicane au peintre en demandant « aux lèvres duquel de ces naufragés d'Eugène Delacroix Haïdée aurait consenti à donner ce baiser si long que vous savez ? » C'est là un reproche perfide, et la citation faite du roman de Byron par le critique lui-même, prouve que l'artiste a suivi mot à mot la pensée du poëte décrivant ainsi l'horreur de cette scène : « Le cinquième jour, leur barque flottait encore à la même place, et la mer et le ciel étaient bleus, sereins et doux.... Le septième jour, point de vent encore, le soleil ardent les tuméfiait et les brûlait, et croupissants sur la mer, ils gisaient côte à côte comme des charognes. » Le mot y est, nous en demandons pardon à nos lecteurs et surtout à nos

lettrices, mais nous avons eu besoin de le citer pour justifier Eugène Delacroix de l'accusation portée contre lui. « Nul espoir, poursuit le poëte, ne leur restait, que la brise qui ne venait pas ; ils se lançaient réciproquement de farouches regards ; tout était épuisé : l'eau, le vin et les vivres, et bien qu'ils ne parlassent point, vous auriez pu voir naître dans leurs yeux de loup les désirs du cannibale. » Franchement cette peinture de la plume en dit assez déjà pour expliquer celle du pinceau ; était-il défendu à l'artiste d'imiter le poëte dans cette voie horrible ? et ne l'autorisait-elle point au contraire à tenter de reproduire sur la toile les hardiesses de cette scène de famine ? Il n'a pas fait autre chose ; aussi, à notre avis, n'est-il pas juste de réclamer à Eugène Delacroix, pour les lèvres roses de Haïdée, « le beau Juan dont le corps pareil à un lis flétri tomba sur le sable, » puisque lord Byron a jugé à propos de lui faire entreprendre un voyage comme celui qu'il a décrit. De deux choses l'une, ou il y a contradiction dans le récit même du poëte anglais, ou il a existé pour le héros en question un procédé de conservation inconnu à tout le monde jusqu'à présent, même à ses compagnons de détresse, *tuméfiés par le soleil et entassés comme des charognes*. Il ressort de là qu'il ne faut pas demander compte au peintre des métamorphoses qui s'opèrent dans le cerveau du poëte dont il s'inspire. Si le septième jour don Juan était dans l'état décrit plus haut, il n'est guère présumable qu'il soit arrivé sur le sable, pareil à un lis flétri, le tout pour être agréable aux yeux de

sa bien-aimée au nom de laquelle M. Maxime du Camp réclame avec tant de galanterie. C'est bien assez que lord Byron ait, contre toute vraisemblance, sauvé seul du naufrage ce charmant héros « aussi beau que le fut jamais créature formée d'argile, » sans exiger du peintre qu'il se fasse le complice du poëte dans cette sorte de résurrection, inadmissible en réalité, concevable tout au plus en rêve. Puis, que n'eût pas dit la critique, si après ce fameux *septième jour* d'atroces souffrances, Eugène Delacroix s'était avisé de nous peindre un héros aussi peu endommagé que son amante le retrouve?

Peu d'hommes possèdent au même degré qu'Eugène Delacroix la puissance de faire naître les graves pensées. En général, la vue de ses tableaux élève l'esprit et le retrempe, en le transportant dans les régions éthérées d'une poésie sans clinquant et sans défaillances. Quand cet artiste aborde un sujet, alors même qu'il n'a rien de dramatique, il charme toujours, grâce à la variété et à l'harmonie de son coloris. Sa *Noce juive*, scène du Maroc, vous transporte dans les chaudes régions africaines. La mariée, assise les jambes croisées au milieu de l'intérieur mauresque, est un véritable type. Voilà bien la femme telle que la loi musulmane l'a faite : un peu plus qu'une bête, beaucoup moins qu'une créature humaine. Ses beaux yeux veloutés ne disent absolument rien, malgré le cohel qui devrait en augmenter l'ardeur. Elle est parée et ajoute encore d'autres parures, mais avec l'indifférence d'un mouton rassasié qui, par désœu-

vrement, brouterait un brin d'herbe de plus. Elle ne se demande point tout bas : « Me trouvera-t-il jolie avec ceci? Lui plairai-je mieux avec cela? » Aucune des émotions d'un cœur épris ne la fait tressaillir, nulle inquiétude vague, nul tendre effroi, nulle curiosité; ce dernier sentiment qui domine chez les femmes, n'éveille pas même dans son esprit endormi la moindre pensée. Elle attend que le maître vienne prendre possession de son corps qu'elle lui livrera, la pauvre esclave, comme on paye une redevance. Triste condition que celle-là, convenons-en, surtout en face des tendances matérialistes qui font irruption dans nos mœurs avec un cynisme tout à fait oriental. N'est-il pas désespérant de voir combien en France aujourd'hui, à Paris surtout, on dépouille la femme de tout prestige! L'amour s'achète et ne s'obtient plus. Après s'être tant élevé contre la traite des noirs, on organise celle des blancs et l'on cote effrontément les femmes les plus honnêtes au taux de la bourse, comme des valeurs industrielles ou des marchandises. Le trafic qui autrefois ne sortait pas du monde infime et ténébreux des courtisanes dont le métier est de vendre fort cher le plus d'illusions et de vices possible, s'étend maintenant à la société tout entière. Ainsi une jeune fille à marier représente non une âme à comprendre, des joies, des souffrances et des devoirs à partager, mais simplement un capital à faire valoir. Fût-elle belle comme la Vénus de Médicis, douce comme un ange, dévouée comme une sœur de charité, qu'importe? sans argent elle ne se mariera pas. Puis les mêmes

hommes qui n'auront point voulu l'épouser, faute de dot, passeront leur vie à distribuer des sommes énormes aux vierges folles. Ils payeront bien cher, en beaux deniers comptants, un centième baiser pris sur les lèvres encore tièdes de quelque courtisane *coloriée* qui jouera l'amoureuse avec eux, en cachant dans ses armoires un jeune premier du boulevard. Cela s'appelle de nos jours, même parmi la jeunesse dorée, mener la vie élégante et la bien comprendre! Cet argent que par égoïsme on ne consent pas à partager délicatement avec une femme honnête destinée à devenir la consolation de votre vie et la mère de vos enfants, vous le jetez à pleines mains dans le tablier toujours tendu des Laïs sans esprit, sans cœur et sans entrailles, qui prennent insolemment aujourd'hui le haut du pavé. Ces réflexions tristes nous sont suggérées par le mélancolique tableau d'Eugène Delacroix. L'intérieur mauresque où la pauvre recluse attend non son époux mais son maître, nous a semblé l'image de la vie matérialiste, telle qu'elle se passe en Orient et telle qu'elle sera peut-être bientôt chez nous, si les instincts brutaux, les plaisirs des sens, l'amour du luxe et de l'argent continuent à dominer tous nos calculs et tous nos rêves. Qu'on y prenne garde, cette pente dangereuse conduit bien vite à la dégradation, à l'avilissement des individus. Or, quand une société en est arrivée là, les plus grandes nations touchent à la décadence et tombent si bas dans la servitude qu'il leur faut des siècles pour se relever. C'est ainsi que la ville éternelle connut un

jour ce qu'il y a *de plus abject dans l'esclavage* et qu'elle fut condamnée, ajoute impitoyablement Tacite, à laisser vendre à l'encan l'empire romain.

Les artistes contemporains ont un rôle important à remplir dans le monde; ils ont charge d'esprits, comme les pasteurs religieux ont charge d'âmes. C'est à eux qu'il appartient de diriger le goût public dans les voies nouvelles du bien, du vrai et du beau : c'est à eux de faire aimer l'idéal, en ne s'écartant point cependant de la vérité. Le pinceau est un instrument civilisateur plus capable de parler aux masses que la plume des écrivains ou le compas des savants. Tout le monde sent la beauté d'un tableau, tout le monde ne comprend pas l'utilité d'un livre ou d'un problème. Grâce à ses priviléges, l'art qui peut donner presque la vie, en donnant la forme et la couleur, faire ressusciter les morts en nous rendant leurs traits et leur physionomie; l'art, disons-nous, exerce une influence très-grande sur l'esprit et les mœurs d'une époque. Qu'il touche à l'histoire, à la philosophie, à la religion, ou qu'il expose les scènes plus modestes de la vie intime, son autorité reste la même; il peut à son gré nous instruire ou nous corrompre, parce qu'il a seul peut-être le don de nous charmer et de nous éblouir. Essentiellement moralisateur entre les mains d'Eugène Delacroix, l'art atteint, avec ce maître hardi, un degré de puissance presque inconnu en France depuis deux siècles. Sa fougue et sa vigueur magistrales, nous sommes heureux de le reconnaître,

n'ont jamais été employées qu'au service des grandes pensées, des beaux faits d'armes ou des nobles actions. Tantôt il nous montre le roi *Jean à la bataille de Poitiers* auprès de son jeune fils Philippe le Hardi, qui, justifiant déjà son nom, cherche à protéger le roi dans la mêlée, tandis que celui-ci frappe d'estoc et de taille. C'est merveille de voir comment se comporta en cette journée désastreuse un fils de France : « Le roi Jean, dit Henri Martin, aussi brave homme d'armes que mauvais général, donnait l'exemple à tous, une lourde hache au poing ; il avait à ses côtés Geoffroy de Charni portant la bannière royale, et le jeune Philippe, duc de Touraine, enfant de treize ans, qui, bien différent de ses frères, gagna à cette bataille le surnom qu'il a conservé depuis, car il ne quitta pas le roi, lui criant sans cesse : Père, père, gardez-vous à droite, gardez-vous à gauche, à mesure qu'il voyait les ennemis approcher. » — Tantôt c'est la *mort de Charles le Téméraire*, que l'artiste retrace d'une façon saisissante et pleine de vérité. Enfin toujours l'histoire ou la poésie. En dehors de ce que nous avons vu à l'Exposition dernière, Eugène Delacroix a immortalisé son nom par d'immenses travaux au Luxembourg, au Louvre, à l'Hôtel de Ville. Aussi, en dépit des hommes d'esprit que la passion aveugle, des envieux, des médiocrités orgueilleuses, des ignorants ou des ennemis, ce maître est aujourd'hui et restera une des gloires de l'art en France.

DECAMPS

DECAMPS.

Decamps échappe à toute classification ; il est aussi difficile de définir son genre et d'indiquer ses maîtres que de nier son succès. Les livrets de musée nous disent bien qu'il est élève de M. Abel de Pujol, mais quel rapport existe-t-il, nous le demandons, entre les singes, les ânes, les chiens de Decamps et les grisailles majestueuses de l'artiste qui lui a donné ses premières leçons? Aucun; c'est tout au plus, si dans les sujets historiques traités par le spirituel auteur de tant de joyeusetés, on peut reconnaître la trace du grave enseignement dont il est ici question. La *Défaite des Cimbres* et les neuf dessins représentant les principaux épisodes de la vie de Samson, quoiqu'ils accusent les plus sérieuses études, n'ont guère d'analogie avec le style pur mais un peu froid de M. Abel de Pujol.

Decamps est un fantaisiste ; il ne procède de personne, pas même des peintres flamands : Teniers est celui qu'il rappelle davantage ; mais la parenté intel-

lectuelle de ces deux artistes tient plus à leur égale et prodigieuse facilité qu'à leur mode de travail, essentiellement différent. L'auteur de l'*Enfant prodigue*, du *Joueur de cornemuse*, et *de la Noce de village*, ces trois chefs-d'œuvre qui ornent le musée du Louvre, Teniers s'attachait avant tout à la partie philosophique de l'art. Le *Theatrum pictorium* (Anvers, 1658-1684) n'est qu'une longue satire des mœurs de son temps. Il est curieux d'observer dans ce compendium où nous ne voyons qu'une portion de son travail, avec quelle finesse railleuse et quelle verve impitoyable l'illustre maître de don Juan d'Autriche a stigmatisé les vices de ses concitoyens. Ils eurent cependant l'esprit d'applaudir à ses peintures dans lesquelles ils se reconnaissaient parfaitement, montrant en cela un meilleur goût que les médecins en France qui voulaient faire interdire le *Malade imaginaire*, et les dévots qui ne demandaient rien autre chose que la réclusion perpétuelle de l'auteur de *Tartufe*. Les tableaux de Decamps brillent, comme ceux de Teniers, par le charme, la vigueur et la vérité; seulement, l'artiste français n'y entend pas malice; plus esclave encore de la nature, si c'est possible, que le peintre flamand, il subordonne partout son idée à ce qu'il voit, à ce qu'il représente. Pour lui, avant toute chose, l'exactitude des scènes, des sites et des personnages est sa première préoccupation. Il n'écoute l'imagination, cette folle du logis, qu'après s'être bien assuré qu'il a transporté sur la toile la réalité offerte à ses yeux; alors, mais seulement alors, Decamps se permet les mille caprices du

rêve. On voit donc que si ce brillant artiste est en définitive un véritable fantaisiste dans l'art, ce n'est pas un de ces fantaisistes de raccroc, qui font de l'originalité par hasard, ne pouvant faire autre chose et désireux d'attirer l'attention publique. Decamps lui se dirige en vertu de ce principe qu'une des conditions de succès dans l'art c'est la vérité vraie et non pas la vérité conventionnelle, surtout dans la peinture de genre principalement consacrée à la reproduction des scènes familières de la vie. Nous trouvons qu'il a mille fois raison ; rien n'est plus beau que la nature. Sans partager l'opinion de Jean-Jacques Rousseau, débutant à la première page de son *Émile* par ces mots : « Tout est parfait en sortant des mains du Créateur; tout dégénère entre les mains de la créature ; » nous admettons pour le monde physique ce que le philosophe de Genève appliquait injustement au monde moral. Ainsi l'aspect des forêts vierges de l'Amérique, la vue de la mer ou des glaciers des Alpes, œuvres gigantesques et saisissantes, nous impressionne plus vivement que les merveilleux monuments sortis de la main des hommes. A ce point de vue, Decamps est dans le vrai, lorsqu'il emploie ses forces et son talent à imiter la nature, et Jean-Jacques Rousseau a tort de soutenir la dégénérescence de l'homme livré à l'éducation de ses semblables. N'est-il pas difficile d'admettre, par exemple, que le fils qui mange son père, ainsi que cela se pratique encore chez quelques peuples de l'Afrique australe, le long de l'Océan indien, vaut mieux que l'enfant auquel la civilisation enseigne

comme premier devoir le respect et l'amour filial? Pourtant, le Mambouki ou le Betjouanas sortent des mains du Créateur. D'après ces considérations, on nous permettra bien d'aimer la nature plutôt à la façon de Decamps qu'à celle de Jean-Jacques Rousseau, et de préférer la compagnie parfaitement civilisée de l'artiste sympathique qui honore aujourd'hui le pays par l'originalité de son génie.

Au mot de génie, quelques aristarques ombrageux jugeront peut-être que nous sommes excessif; en accordant ce don au peintre amusant de nos chiens savants, de nos singes bien appris et des ânes d'Orient. Ce genre charmant n'est-il pas assez élevé pour justifier le titre d'homme de génie chez celui qui a illustré son nom par des œuvres très-sérieuses, quoique légères en apparence? Refusera-t-on cet honneur au bon La Fontaine pour avoir raconté, lui aussi dans ses vers, l'histoire des animaux? Nous n'osons pas même en douter. Il suffit de réfléchir un instant pour comprendre que ces études de quadrupèdes sont précisément destinées à l'instruction des hommes. Au fond il y a autant de philosophie dans une fable de La Fontaine, un tableau de Decamps, de Troyon ou de Rosa Bonheur, que dans les plus gros volumes sur la matière. En tous cas cette philosophie se manifeste plus clairement à l'esprit que celle des traités psychologiques sur le *moi* et le *non-moi*. A Dieu ne plaise que nous méconnaissions ici la portée des œuvres remarquables de MM. Jouffroy, J. Simon et Cousin; mais nous sommes convaincu

que eux aussi, avant nous peut-être, ont reconnu la valeur de la poésie peinte ou écrite dont nous parlons. M. Cousin, pour sa part, en a plus d'une fois donné la preuve; il n'est presque aucun de ses discours ou de ses ouvrages qui ne soit une attestation brillante de ce que nous avançons hardiment après lui, notre pays le comptant comme un des premiers serviteurs *du vrai*, *du beau et du bien*. C'est après avoir lu son livre éloquent sur ces hautes questions que nous avons mieux compris l'importance de l'art contemporain dans notre société inquiète et trop disposée en masse à ne sacrifier qu'au culte abrutissant de la matière. Espérons toutefois qu'avec l'aide des sages penseurs du XIXe siècle, l'amour du beau finira par dominer les appétits grossiers, et les poëtes et les artistes doivent surtout s'attacher à rendre intelligible ce grand enseignement. Sous ce rapport, on ne saurait trop féliciter Decamps. Il a utilisé plus que personne en France les dons précieux qu'il a reçus de Dieu. Sa peinture facile, correcte, vive, colorée, ne s'arrêtant point devant les obstacles, ne dédaignant pas les plus humbles sujets qui sont quelquefois aussi les plus touchants; sa peinture, disons-nous, vaut la prose de Molière, la poésie de La Fontaine; elle a la même franchise d'allures, la même simplicité, la même ampleur, la même influence civilisatrice sous la douce bonhomie de son style naturel. Heureuses natures que celles-là! elles font le bien sans avoir l'air de s'en douter; modestes et puissantes dans les arts autant que dans les lettres,

leurs productions forment les moissons intellectuelles destinées à nourrir et à fortifier l'esprit public. Instruire en charmant, n'est-ce point le rôle le plus enviable et le plus utile qu'un homme puisse ambitionner? C'est celui de tous les peintres qui ont, comme Decamps, transporté dans leur travail la belle simplicité de la nature. Peu d'artistes ont plus que celui-là la finesse d'observation nécessaire surtout aux études de genre. On a dit souvent qu'il était rare que les peintres vissent bien ce qui se trouvait près d'eux, et qu'au contraire ils n'apercevaient nettement que les choses du passé. Nous avouons ne point admettre ce don de seconde vue. Les hommes de génie jouissent du privilége de deviner l'avenir, mais non de la faculté de juger rétrospectivement. Il arrive tout au plus qu'à force de réflexions et d'études on retrouve parfois quelques traces des secrets du passé. Est-ce à dire pour cela que nous connaissions les procédés de l'art ancien, et que nous ayons atteint déjà la supériorité des vieux maîtres de la Flandre et de l'Italie. Non, car à moins de se faire d'étranges illusions, l'art contemporain ne saurait prétendre à cette perfection, dont les galeries d'Anvers, de la Haye, de Florence et de Rome nous offrent de si magnifiques modèles. Decamps, comme nous le disions précédemment, est un des peintres les plus originaux de l'époque actuelle. Il n'a cherché ses inspirations ni dans le passé, ni dans l'avenir. Le présent qu'il voit et qu'il touche l'émeut et le passionne assez; il suffit à son activité, il suffira aussi à

sa gloire. L'Exposition universelle a offert le panorama complet de l'œuvre de l'artiste, depuis ses premières études d'animaux jusqu'à ses impressions d'histoire sainte. C'est donc là principalement que nous sommes allé interroger cette intelligence supérieure qui passe du genre plaisant au genre sévère avec une facilité surprenante. Bien qu'à nos yeux Decamps peignant des bêtes soit supérieur à Decamps reproduisant les scènes légendaires de la vie de Samson, nous n'applaudissons pas moins au double mérite de l'artiste.

Le singe peintre est une charge excellente où l'assimilation de l'homme au quadrumane atteint un rare degré de vérité. Au milieu d'un atelier orné de tous les accessoires d'usage, la pipe, les armes, la potiche aux brosses, le vieux bahut; en face d'un paysage presque achevé, l'artiste velu, assis par terre, donne gravement la dernière touche à l'œuvre qui doit illustrer son nom. Plus loin, dans l'arrière-pièce de ce sanctuaire, un petit jocko, faisant fonction de rapin, broie consciencieusement les couleurs destinées au maître. A voir au travail ces deux pensionnaires échappés du jardin des Plantes, on serait tenté de croire qu'ils font sérieusement de l'art, tant l'un est attentif à l'étude de son paysage et l'autre à la pulvérisation de ses couleurs. Évidemment, pour eux, le reste du monde n'existe pas. Tout entier à sa toile, le nouveau Claude Lorrain, absorbé par le désir de bien faire, ne quitte pas son œuvre des yeux. De son côté, l'humble serviteur, penché sur sa table, écrase

de toute la force de ses poignets l'ocre et le carmin qui doivent donner au chef-d'œuvre son dernier relief. Au rebours de plus d'un élève, celui-là, loin de se croire plus habile que son maître, paraît ressentir pour lui une admiration profonde. Il a le chapeau pointu et traditionnel des adeptes, mais au lieu de le porter impertinemment sur l'oreille, il le place respectueusement sur un coin de la table, tout prêt à le saisir si la voix de son supérieur venait à l'expédier au bureau de tabac voisin. Nous connaissons peu d'ateliers où les choses se passent aussi consciencieusement que dans le *retiro* de cet originaire du Brésil; et en vérité si l'artiste en question et son grave aide de camp ne montraient pas l'un et l'autre, non-seulement le bout de l'oreille, mais encore le bout de la queue, nous croirions saluer des hommes en chair et en os, abusant un peu trop seulement de la permission que nous avons tous d'être laids.

Le *Mendiant comptant sa recette* est un autre chef-d'œuvre d'observation et d'originalité. En face de ces charmants blondins, enviant par une porte entrebâillée les vieux sous crasseux du pauvre bohème, sans doute parce qu'ils rêvent la conversion de ce capital monétaire en sucre d'orge et en croquets, la physionomie du compteur déguenillé, mesurant d'un œil curieux l'étendue de ses ressources, offre une intéressante scène de l'existence nomade. Il y a même une certaine portée philosophique dans ce tableau représentant l'esprit humain à l'état de convoitise per-

pétuelle devant le bien d'autrui, alors qu'il s'agit du plus petit pécule amassé sou par sou, au prix de tant de peine et de tant de fatigues, mince budget devant un rigoureux hiver; mais l'enfance désire plus qu'elle ne raisonne; elle ne va pas chercher si loin le fond des choses à l'heure de ses tentations gourmandes. De trop sévères critiques ont reproché à Decamps l'égalité de ton de ce tableau, où nous ne voyons qu'une entente très-harmonieuse de la couleur. Maintenant qu'il ait plu au peintre de soigner peut-être un peu trop les détails, nous ne pouvons lui en faire un crime, d'autant plus que l'importance du principal personnage ne disparaît nullement sous le luxe savant des accessoires.

Don Quichotte et Sancho Pança chevauchant côte à côte, l'un sur Rossinante, l'autre sur son cher Aliboron, au fond d'une vaste vallée, font bien revivre dans nos souvenirs l'épopée burlesque de l'incomparable hidalgo de la Manche, tel que le génie fin et railleur de Cervantes l'avait conçu. Le vainqueur des moulins à vent, le visage baissé, la lance au poing, regarde s'il n'aperçoit pas encore de nouveaux ennemis à combattre. Il a l'air pensif, fatigué, mais il sait qu'il a une mission à remplir, et tant que la terre portera des opprimés, et par conséquent des oppresseurs, l'illustre redresseur de torts ne se reposera point. Du reste, confiant dans son étoile, il s'attribue le rôle d'un fataliste, et se croit envoyé par Dieu pour régénérer le monde. L'image charmante de Dulcinée apparaissant de temps à autre à son cerveau ardent,

mêle un rêve d'amour à ses rêves de gloire. En noble chevalier, il brûle d'entreprendre les plus périlleux exploits, afin de mettre aux pieds de son amante des couronnes dignes de ses grâces et de sa beauté. Moins sentimental et moins héroïque surtout que son maître, Sancho n'aspire pas, lui, à une existence si émouvante. L'humble écuyer, plus modeste et plus sage, a peu de goût pour les aventures romanesques; il se contenterait, dans la simplicité de ses désirs, d'une bonne table et d'un bon gîte. Homme de jugement avant tout et philosophe épicurien, fait pour les douceurs de la vie domestique, il apprécie mieux, dans son gros bon sens, le repos au coin du feu que la renommée au prix des plus terribles aventures, et pour lui la fumée de la cuisine est moins vaine que les fumées de la gloire. Sa monture, qui semble partager ses dispositions pacifiques, marche mélancoliquement, non sans jeter çà et là un coup d'œil de convoitise sur les vertes pelouses arrosées d'eau fraîche qu'une bride importune l'empêche de goûter. Le peintre a su traiter l'idée du poëte avec une remarquable fidélité. Rien ne manque à cette toile charmante qui vous fait sourire et rêver comme la narration facile que l'on relit toujours avec tant de plaisir. C'est bien là le sens du satirique roman et personne n'était plus apte à le traduire que Decamps. Il y a dans ce peintre, le naturel, la verve, la raillerie et l'originalité que nous admirons à bon droit dans l'écrivain espagnol. Le tableau à lui seul est déjà presque un petit poëme épique, vif, spirituel et coloré. A sa vue,

il est facile de deviner une partie des aventures, sinon l'histoire tout entière de l'immortel don Quichotte de la Manche et de son fidèle écuyer Sancho Pança. En effet, à mesure que l'on examine sur la toile ces deux personnages, on retrouve dans l'un, le maître, les ridicules travers de certains gentilshommes du temps passé; dans l'autre, le valet, les vices d'un type qui malheureusement n'a pas changé de nos jours, la poltronnerie, la gourmandise, l'égoïsme et la paresse.

La *Ronde de Smyrne*, quoique exécutée d'après nature par Decamps dans un de ses voyages en Asie Mineure, ne nous paraît pas une de ses bonnes inspirations. Le chef de la bande, sorte de pacha ventru, habillé de rose, coiffé de mousseline blanche, traverse au grand galop la ville endormie, escorté de ses gardes courant à pied, armés de toutes pièces et suivant avec peine, on le conçoit, l'allure immodérée du cheval. Puisque l'artiste a intitulé cette course étrange *la Ronde*, il est présumable que ces hommes, à figure peu rassurante sous leurs larges turbans, viennent pour maintenir l'ordre au besoin, à l'instar des gardes nationaux d'Europe. Cependant à les considérer attentivement, ces gaillards-là ressemblent beaucoup à ces hordes, tristement connues depuis la campagne de l'armée française en Crimée, sous le nom de Bachi-Bouzoucks, espèces de drôles sans foi ni loi, plus féroces que braves, et qu'il a fallu mener non pas à la baguette, mais à la mitraille. Si la ville de Smyrne n'a point d'autres protecteurs, nous crai-

gnons fort pour les protégés. Aussi nous expliquons-nous parfaitement l'attitude un peu intimidée de quelques belles Smyrniotes entr'ouvrant leurs fenêtres au bruit de cette ronde étrange; car quelle que soit la facilité des mœurs de ce pays au climat languissant, nous aimons à croire que les femmes là-bas préfèrent encore se donner que d'être prises, et selon toute probabilité, les zeïbeks en question doivent, dans leurs amours, supprimer les chapitres qui précèdent d'ordinaire le dénoûment. Decamps a eu raison de penser que la reproduction de ce type, heureusement pour nous inconnu en France, intéresserait par certains côtés bizarres et originaux; mais si le coloris de son tableau mérite des éloges, on n'en peut dire autant du dessin. De graves fautes de perspective choquent l'œil à ce point qu'on se demande si l'auteur a voulu faire une œuvre sérieuse ou une caricature. En apercevant pour la première fois la *Ronde de Smyrne,* nous avons cru à l'exécution d'une fantaisie burlesque comme Hoffmann en rêvait souvent dans ses heures d'ivresse. L'étrangeté de ces hommes aux membres grêles, mais à grosses têtes et à longues moustaches, produit l'effet d'une charge. Ainsi l'on aura beau objecter que chez les races orientales le corps n'est presque jamais en rapport avec le volume de la tête, il est impossible que la disproportion soit aussi énorme; autrement que serait devenue cette belle race asiatique dont les marins de Smyrne qui viennent dans nos ports de commerce nous donnent une idée si différente? Dans

ce tableau, le soldat qui court à côté du pacha est aussi grand à pied que son chef à cheval. Aucun développement de galop, quelque rapide qu'il soit, ne saurait amener un tel résultat. Le même défaut de proportion dépare cette toile malheureuse de l'artiste, rachetée largement, nous avons besoin de le constater, par le reste de sa brillante et originale collection. « Les animaux, a dit un habile critique[1], ont toujours porté bonheur à Decamps ; il connaît à fond leurs mœurs, leurs caractères ; il leur donne même souvent un accent plus vrai, plus humain, qu'à l'homme lui-même. »

C'est là une observation essentiellement juste, et nous avons la conviction que le talent si sérieux de l'auteur des *Anes d'Orient* est plus dans sa voie lorsqu'il représente les mœurs des animaux, que quand il cherche à peindre celles des hommes. Decamps, il l'a écrit lui-même en des pages fort graves et fort touchantes, n'est point de cet avis : « Je suis persuadé, a-t-il dit, que la nécessité où je me suis trouvé de ne produire que des tableaux de chevalet m'a totalement détourné de ma voie. » Nous en demandons pardon à l'éminent artiste, mais nous croyons qu'il se trompe sur ce point. Ingres, lui aussi, ne s'est-il pas longtemps figuré qu'il était né pour jouer du violon ? Decamps s'abuse encore, et cette fois plus étrangement, quand il ajoute avec mélancolie : « Sans doute ces chétives productions qu'enfantait mon

1. Pierre Petroz.

génie étaient peu propres à donner de mon imagination une idée bien relevée ; je le sentais et je donnai le jour, en diverses fois, à de grands dessins et compositions ; mais ce fut en vain. » N'est-il pas bizarre de voir un homme d'esprit, comme l'artiste en question, tomber dans cette singulière erreur qui consiste à croire qu'en dehors de la peinture historique on ne peut faire aucune œuvre sérieuse? Ainsi quand nous entendons Decamps dire, en parlant de ses tableaux : « Ces chétives productions étaient peu propres à donner de mon imagination une idée bien relevée, » nous ne pouvons nous empêcher de croire ou à une révolte de l'orgueil ou à une aberration modeste, l'une et l'autre indignes d'un tel peintre. C'est la première fois du reste que nous recueillons de la bouche d'un artiste une semblable hérésie, pardonnable tout au plus aux hommes qui n'ont aucune idée de ce qu'est la peinture. Mais que Decamps tire sur ses troupes et sur ses œuvres de cette façon, voilà une chose incompréhensible. Encore une fois est-il besoin d'ajouter ici que le style simple, quand il est bon, cela va sans dire, vaut le style élevé, absolument comme la prose de Molière vaut la poésie de Corneille; les vers joyeux de Béranger, les vers graves de Victor Hugo? Le genre choisi n'est rien ; c'est la façon de le traiter qui est tout, en peinture comme en littérature. Voyez un peu à quelles conséquences conduiraient les raisonnements de Decamps, se persuadant que l'art appliqué aux sujets familiers de la vie, à la reproduction des animaux et des paysages ne ren-

ferme pas autant de mérite que la peinture historique ; ceci rejette immédiatement au second rang toute l'école flamande, particulièrement dévouée aux études de la vie intime, aux scènes populaires et champêtres ; tous les paysagistes, depuis Poussin jusqu'à Claude Lorrain et Ruysdaël ; enfin la brillante pléiade qui de nos jours vaut à la France sa supériorité incontestée dans les arts, Decamps et Meissonnier en tête. Il serait par trop malheureux de voir les peintres qui ont le plus contribué au progrès et à la perfection du goût se rebuter tout à coup et dédaigner eux-mêmes le genre auquel ils doivent leur réputation et leur succès ; cela dans le seul but de se livrer à des travaux historiques que l'on appelle improprement les grandes compositions. Nous ne voulons pas détruire un genre par l'autre, ni même établir entre les deux une rivalité qui n'existe point ; nous observerons seulement qu'il n'y a dans l'art d'autre grande composition que celle qu'inspire le génie ; par conséquent le sujet le plus modeste, s'il est marqué au bon coin, a le même mérite que la plus grande page historique, fût-elle signée Ingres ou Eugène Delacroix. Sans aller très-loin chercher un exemple ; la *Sortie de l'école turque*, cette délicieuse composition appartenant aujourd'hui à Mme la comtesse Lehon, vaut les plus belles toiles de l'art contemporain. Ce n'est cependant pas un sujet fort sérieux que cette bousculade charmante de bambins endiablés, se lançant de toute l'ardeur de leur joie hors de la classe où les retenait un vieux pédagogue en lunettes. Mais

quel entrain, quelle vie, quel naturel dans cette scène ravissante! comme tout ce petit monde se rue avec bonheur dans la cour des récréations! quel hymne au grand air, au soleil, à la liberté, fut jamais plus expressif et plus éloquent que cette sortie folle de gentils marmots pris sur nature par Decamps? Aucune phrase, aucun écrit ne saurait rendre cela avec la concision et la vérité du pinceau donnant aux minois de la bande musulmane l'aspect varié de tant de physionomies différentes.

A un signal donné, la porte de la classe s'est trouvée trop petite pour laisser passer les mutins éveillés que la férule du maître contenait difficilement. Tous ensemble, dans un tohu-bohu incroyable dont nos souvenirs d'école peuvent seuls nous donner l'idée, se précipitent au dehors. On compte plus d'une victime dans la mêlée, et déjà nous en apercevons une mordant la poussière sur le premier plan, à côté du chef de file qui lance sa babouche en l'air en signe de réjouissance. Celui-là fait plaisir à regarder, tant il a la mine crâne et éveillée, exécutant, la main sur la hanche, un pas de sa composition. Comme le petit gaillard se soucie peu de son compagnon étendu par terre à plat ventre, et qu'un autre enfant plus compatissant semble vouloir relever! Il y a là environ trente charmants captifs mis en liberté, se précipitant pêle-mêle, au bruit des chants joyeux, entre les quatre murs d'une cour que plusieurs tentent déjà d'escalader. Qu'on juge, par cet échantillon, de leur savoir-faire, de l'agrément qu'ils doivent procurer

au pauvre magister à figure pâle et à corps sec dont l'autorité, si souvent méconnue, n'a pu obtenir d'eux une sortie plus édifiante! Quel présage pour l'ordre de la rentrée! Quel gouvernement difficile que celui de cette marmaille indisciplinée que le malin esprit semble pousser au tapage! Tous les pédants du monde, en dépit qu'ils en aient, ne pourront empêcher cela, Dieu merci, car nous ne savons rien de plus réjouissant au cœur et à l'esprit, sinon aux oreilles, que le vacarme des écoliers en liberté. Il y a quelque chose de si vrai et de si naturel dans les cris confus qui partent de ces jeunes poitrines, dans l'explosion joyeuse de leurs éclats de rire, que les esprits les plus moroses en doivent être doucement influencés. Est-ce que d'ailleurs ces ébats de l'enfance n'éveillent pas en nous quelques réminiscences du passé? Est-ce qu'ils ne nous rappellent point le temps heureux de la vie de collége, dont on dit quelquefois du mal, mais qu'on regrette plus tard, au fur et à mesure qu'on s'en éloigne? Un de nos grands poëtes, aujourd'hui exilé, n'a-t-il pas, dans une heure de tristesse, chassé ses enfants de son cabinet de travail? leur folle gaieté faisait fuir l'inspiration féconde de son cerveau, il le croyait du moins; car, malgré lui, son cœur de père aimait à suivre, par la pensée, leurs exploits enfantins, leur course impétueuse à travers les bahuts, les meubles gothiques, les trophées d'armes et les montagnes de beaux livres qui encombraient jadis la retraite du poëte à la place Royale. Il vient donc de les renvoyer tous, ils s'opposaient à sa

tâche du jour; leurs bruyantes acclamations et leurs mille espiégleries détournaient de son esprit les graves pensées. Aussi, le voilà seul, assis devant cette table de travail sur laquelle *Marion Delorme*, les *Feuilles d'automne*, les *Chants du crépuscule*, le *Dernier jour d'un condamné*, *Notre-Dame de Paris*, et tant d'autres chefs-d'œuvre ont été écrits; mais bientôt sa solitude l'effraye, il regrette ses *oiseaux envolés*, comme il appelle ses enfants, et c'est à eux qu'il adresse ces vers charmants, véritables perles de poésie, une des plus jolies choses de la littérature française :

> Enfants! oh revenez! Tout à l'heure imprudent,
> Je vous ai de ma chambre exilés en grondant,
> Rauque et tout hérissé de paroles moroses.
> Et qu'aviez-vous donc fait, bandits aux lèvres roses?
> . . . .

Le tableau remarquable de Decamps nous a remis en mémoire ce gracieux souvenir du proscrit de Jersey. C'est que l'œuvre du peintre est ici le digne pendant de l'œuvre du poëte. Tout cela néanmoins ne sort pas de ce genre intime, modeste, et en quelque sorte familier, qui semble, au dire de Decamps, inférieur à son génie personnel. Qu'il se rassure, sa *Sortie de l'école turque* est un chef-d'œuvre, et à ce titre il vivra aussi longtemps que les productions d'un ordre plus élevé peut-être, mais non pas supérieur au point de vue de l'art. Ne pourrait-on même ajouter, pour calmer les inquiétudes exagérées du peintre, que tout sujet qui représente les animaux, les

paysages, ou bien encore les scènes de la vie des enfants, contient autant de philosophie, inspire des idées aussi larges et produit quelquefois même plus d'effet que les épisodes principaux d'une bataille ou d'un grand fait historique?

L'effet d'un beau coucher de soleil parle-t-il moins à l'âme que la vue d'un combat? N'y a-t-il pas au contraire dans les spectacles grandioses de la nature un caractère divin que rien ne peut égaler? or, c'est précisément ce caractère divin qui donne à l'œuvre humaine du peintre une si haute valeur. Quand, du sommet de la colline d'où mille tableaux se déroulent aux yeux du spectateur, l'on aperçoit bien loin à l'horizon le disque rouge du soleil; quand aux reflets de ses derniers rayons, les moissonneurs dans la plaine aiguillonnent les bœufs pesamment attelés; quand tout prend peu à peu, le soir dans la campagne, la teinte vague du crépuscule et les formes fantastiques que la nuit donne à tous les objets, alors nous doutons qu'il y ait dans les plus beaux musées du monde un tableau d'histoire qui fasse autant d'impression que celui-là. Maintenant, si l'on admet que la peinture du paysage puisse, non pas égaler cette magnificence de la nature, mais en approcher beaucoup, on ne refusera plus de croire au génie des hommes qui s'en sont occupés avec succès, autrefois sous les noms de Poussin, de Claude Lorrain et de Ruysdaël, de nos jours sous les noms de Français, de Troyon et de Rousseau. Decamps lui-même tient parmi eux une des premières places. Qu'il cesse donc

de regretter une vocation que dans notre opinion il n'a jamais eue, et que certaines aspirations passagères ont pu seules offrir à ses yeux. « Dans ses figures, il excelle à exprimer le côté extérieur, mais le côté passionné semble rester en dehors de ses préoccupations. On comprend les regrets de l'artiste pour le développement inconnu que, selon lui, les circonstances ne lui ont pas permis de donner à son génie; nul autre ici ne peut les partager, car la part qu'il laisse est assez belle. Les œuvres qui établissent sa réputation sont d'une originalité assez saisissante pour qu'on songe à lui demander autre chose que ce qu'il a donné[1]. »

Nous ne voudrions certainement pas affliger Decamps par d'injustes critiques, alors que nous nous déclarons son ardent admirateur. Cependant à un homme de sa valeur on ne doit pas craindre de dire la vérité. Permis à lui de gémir sur sa vocation manquée, de déplorer le sort qui l'a condamné, selon ses propres expressions, au tableau de chevalet à perpétuité. Nous, au contraire, nous croyons fermement que là était son lot, là était son aptitude, et qu'il est heureux pour l'art contemporain que l'auteur des *Singes amateurs* et des *Souvenirs d'Asie Mineure* ne se soit pas lancé dans la voie périlleuse des tableaux d'histoire. Nous avons observé, en commençant cette analyse, avec quelle merveilleuse facilité Decamps passait d'un genre à un autre. Le

1. J. du Pays.

paysage, les animaux, les intérieurs, la nature morte, l'histoire contemporaine, l'histoire romaine, l'histoire sainte, il a tout abordé, tout traduit, usant de mille ressources connues et inconnues afin d'arriver avec le crayon, le pinceau, le fusain ou la brosse, à la perfection qu'il rêve et que souvent il atteint. Il reste donc aux yeux de tous un véritable encyclopédiste, parfois plein d'initiative et d'audace, toujours brillant d'originalité. Il a réussi à créer une école, sans pouvoir trouver encore d'imitateurs ou de rivaux.

La *Défaite des Cimbres*, le plus sérieux des tableaux de l'artiste, a été accueillie, à son apparition dans le monde, par d'unanimes applaudissements. C'étaient de tous côtés des félicitations adressées à l'homme dont le talent nouveau se manifestait d'une façon si dramatique. Bien qu'il y eût dans cet empressement de l'opinion publique à crier bravo une sorte de protestation tacite contre les batailles officielles, il n'en est pas moins juste de reconnaître que la *Défaite des Cimbres* renfermait en effet d'incontestables qualités de style. Decamps apportait là cette puissance de composition que l'on retrouve dans la plupart de ses œuvres. Toutefois, à côté des mérites de cette mêlée furieuse et gigantesque, il est difficile de ne pas être un peu choqué par l'exagération des ombres et les défauts de perspective. Et si l'on répond que le tableau a poussé au noir, nous pouvons demander à un peintre tel que Decamps de prévoir ce changement, en disposant ses ombres de manière à l'éviter. Dans

la lutte représentée, le ciel épais tombe sur les combattants et se détache trop de la voûte céleste; il finit par ressembler ainsi plus à d'immenses quartiers de roche noire qu'à un dôme léger de nuages. Ce n'est point le seul reproche que l'on soit en droit d'adresser à l'artiste. La disproportion des cadavres étendus sur le premier plan du tableau est choquante, surtout si on les compare avec les hommes, les femmes et les enfants de même race qui s'échappent terrifiés de cette effroyable boucherie. En résumé, nonobstant ses qualités d'effet, la *Défaite des Cimbres* ne saurait être inscrite comme une victoire dans les brillants états de service de Decamps.

Joseph vendu par ses frères est encore fort éloigné, sous le rapport du mérite, des *Enfants jouant avec des tortues*, simple et inimitable chef-d'œuvre légué par S. A. R. le duc d'Orléans à M. Cuvillier Fleury. Ajoutons à ces réflexions, sévères mais fondées, que le *Moïse sauvé des eaux*, l'*Éliézer* et la *Rebecca* sans grâce, sans poésie et sans naturel, font regretter les scènes charmantes où l'auteur de la *Sortie d'une école turque* retrace d'une main ferme et inspirée les divers tableaux de la vie contemporaine en Orient. Quoi de plus beau, par exemple, que son *Grand bazar turc*, page brillante, harmonieuse, colorée? Là, du moins, les lois de la perspective ne sont nulle part violées; tout se meut, se fond et se détache sous un ciel chaud et transparent. La vie circule avec ces femmes voilées, marchandant d'un œil d'envie les belles étoffes, les sucreries et les parfums qu'étalent

devant elles les trafiqueurs maltais, grecs et arméniens, qui, sous leurs divers costumes, apportent tous le même esprit de ruse et d'âpreté au gain dans leurs affaires. Il n'y a pas jusqu'aux chiens sans poil de ce pays qui n'ajoutent au caractère original du tableau, en quêtant à travers la foule un morceau de galette oublié. Nous le répétons, preuves en main, la véritable et bonne voie pour Decamps est donc celle qu'il a suivie, lorsqu'au retour de ses lointains voyages en Orient, il a bien voulu faire connaître ses impressions. Nous n'en savons point de plus charmantes, de plus instructives et de plus amusantes. Celles d'Alexandre Dumas ne renferment ni plus d'esprit, ni plus de verve, ni plus d'originalité.

Le *Boucher turc* appartient à cet ordre d'œuvres qui représente la vie en action. Sur le devant d'une sombre boutique comme on n'en voit que dans les pays méridionaux, l'exécuteur des quadrupèdes fume une longue pipe, de l'air nonchalant particulier aux races orientales. Il porte les manches retroussées et a passé dans sa ceinture le couteau du sacrifice, en homme toujours prêt à entrer immédiatement en fonctions. Audessus du seuil de la porte et sur toute la devanture, des morceaux de viande suspendus par des chaînettes subissent l'attaque des mouches, en attendant l'arrivée des pratiques et le tour de la broche. Extérieurement, l'œil du spectateur n'aperçoit qu'un pan de muraille : c'est celle de la maison coupant à angle droit le prolongement de la boutique. Le soleil du matin darde ses

rayons brûlants sur la surface blanche de ce pan de muraille fraîchement recrépi, et produit un éclat éblouissant. Il faut avoir visité l'Orient, l'Espagne ou l'Italie, pour comprendre qu'il n'y a rien d'exagéré dans cet effet de lumière, qui donne au tableau une prodigieuse énergie de ton mat et de couleur. L'Orient, malheureusement pour nous, est une terre inconnue; mais souvent en Italie et en Espagne nous avons pu juger de l'action du soleil paraissant dans toute sa force et réchauffant les rivages de Naples ou les grottes des gitanos à Grenade. Approximativement nous pouvons donc nous faire une idée de l'aspect un peu phénoménal, mais très-vrai cependant, du beau tableau de Decamps. Il nous servira de transition pour parler de la *Cavalerie turque traversant un gué*, autre toile du même artiste, faite avec le même bonheur d'expression et la même perfection de couleur locale. La beauté des costumes, celle des cavaliers et des chevaux, leur élégance et leur grâce ne le cèdent qu'à la beauté du paysage, un des plus splendides qui soient sortis de l'atelier du peintre. Après celui-là, *le Tigre et l'Éléphant*, qu'il nous faut suivre dans les jungles de l'Inde, nous montre que l'artiste voyage aussi bien en imagination qu'en réalité. Nous n'interrogerons personne, pas même Méry, l'ardent admirateur des combats de tigres qu'il n'a jamais vus, de peur que, constatant l'exactitude des lieux, il ne lui prenne fantaisie de reconnaître dans le sujet traité un des quadrupèdes favoris d'*Éva.* Peu importe, au surplus, que Decamps ait fait son étude d'animaux féroces

dans les solitudes de l'Inde ou derrière les grilles du jardin des Plantes, comme le poëte marseillais. Nous partageons cette opinion, un peu paradoxale peut-être, que l'on décrit souvent mieux les choses et les scènes que l'on n'a pas vues que celles qu'on a constamment sous les yeux.

Ici, cependant, nous prions bien le lecteur de ne pas en conclure que nous parlons tableaux sans être entré au Louvre. Nous voulons dire surtout que la longue contemplation finit par éblouir et empêcher de voir juste. A coup sûr, Decamps a fait son paysage indien d'inspiration; c'est précisément pour cela que nous le trouvons frappant de vérité, du moins par intuition. Ne sont-ce pas bien là, en effet, ces vastes prairies des bords du Gange, que nous avons tous parcourues en rêve? De ce côté, au pied des hautes montagnes de l'Himalaya, ombragées des bois de sandal et de cocotiers, errent d'innombrables animaux féroces. Ici les lions, les hyènes, les panthères et les tigres atteignent un degré de force et de beauté qu'ils n'ont nulle part ailleurs. Ces quadrupèdes, dont quelques-uns, comme l'éléphant, sont vénérés, jouissent des priviléges de la plus absolue liberté. Ils n'ont rien à craindre du génie destructeur des hommes, et leurs seules luttes sont des luttes intestines ; celles-là, plus terribles que les autres, acquièrent un degré d'acharnement incroyable, et finissent quelquefois par la mort des deux combattants. C'est le prélude d'une de ces luttes sanglantes que Decamps a voulu représenter. Sous un ciel rougeâtre, où la chaleur

semble absorber l'air indispensable à la vie, vers l'heure de midi, lorsque le soleil de ces contrées répand tout à coup sur le sol, comme un vaste brasier, ses plus torréfiantes réflexions, et force les animaux eux-mêmes à se réfugier dans la profondeur des forêts ou sur le bord des fleuves, un immense éléphant, droit et roide sur ses jambes, vient se désaltérer à un ruisseau limpide qui coule au milieu des roseaux. Au loin dans la plaine, l'œil n'aperçoit d'autre point de repère que quelques bouquets de cocotiers, à l'ombre desquels de jeunes quadrupèdes inexpérimentés cherchent en vain un abri contre la chaleur. De l'autre côté du ruisseau où le vieil éléphant est placé, un tigre plein de force et de fureur s'apprête à bondir sur son lourd adversaire. Est-ce la faim ou la haine qui le pousse au combat? Veut-il faire un copieux repas ou humilier l'orgueil d'un ennemi? Lequel des deux sortira vainqueur de ce duel sans témoins que le premier sang répandu rendra plus acharné et plus cruel encore? Nul ne peut le prévoir. Le tigre a des jarrets d'acier, il a la confiance et l'audace de la jeunesse, et, ainsi replié sur lui-même, l'œil en feu, la gueule béante, on devine que son premier choc va être terrible. L'éléphant a pour lui l'expérience; s'il est un peu roide sur ses membres, son épaisse enveloppe a dû acquérir par l'âge la dureté d'une cuirasse. Déjà, aux façons qu'il a de rouler ses petits yeux ronds et de replier sa trompe, afin de recevoir le tigre au bout de ses longues défenses, on juge que la victoire sera vivement disputée. D'un côté, la har-

diesse, la vigueur et la souplesse ; de l'autre, le calme, l'habitude des combats, la science des vieux tacticiens : tout contribue, dans le tableau de Decamps, à rendre les chances presque égales et le succès incertain. Mais le succès que nous n'osons attribuer ni à l'éléphant ni au tigre, nous n'avons pas besoin de le prédire au peintre, il l'a déjà obtenu. Nous n'en finirions pas si nous devions compter ses couronnes : Decamps est du nombre de ces hommes que chaque pas dans le travail élève d'un degré dans la considération publique. Artiste vrai, simple et éloquent, l'auteur aimé des *Joueurs de boules*, de la *Grand'mère* et des *Espagnols jouant aux cartes*, sait donner aux moindres sujets un indicible caractère de sentiment et de poésie. Enchanteur habile, on croirait que son pinceau possède la vertu précieuse de la baguette des fées qui métamorphosait tout ce qu'elle avait touché. Il n'y a pas jusqu'aux ânes eux-mêmes, ces quadrupèdes modestes et incompris, qui ne gagnent quelque relief à paraître sur la toile du maître. Ne sont-ils pas devenus des êtres intéressants, ces trois coursiers à longues oreilles, qui se reposent avec des physionomies si amusantes et pourtant si ennuyées, en compagnie de leur délicieux petit conducteur? Regardez-les tous les quatre, à l'ombre d'un hangar : ces pauvres voyageurs attendent que la chaleur du jour leur permette de reprendre la route du désert. Ils viennent d'achever ensemble un frugal repas : quelles attitudes variées, quelles mines différentes ont les trois aliborons ! L'un, tout à son affaire, cherche encore au fond

de son sac d'osier un reste de nourriture : c'est le gastronome de la troupe ; il a savouré lentement une à une chaque graine de maïs pour faire, comme on dit, durer le plaisir. Le second, mélancoliquement couché, ses paniers sur le dos, semble rêver aux conditions de sa dure servitude. Plus philosophe que son compagnon de travail, il paraît plus détaché des biens de ce monde ; l'herbe fraîche, la paille tendre et l'orge ne lui inspirent aucune idée de convoitise. Il n'aspire qu'au repos : aussi, à ceux qui admettent les croyances consolantes de la métempsycose, il fera certainement l'effet de quelque vieux quiétiste mort académicien et condamné à reparaître en ce monde sous la peau d'un âne. Le troisième et dernier, debout, chargé, la bride sur le cou, est le jeune premier de la troupe; ardent, aimable autant que voluptueux, il cherche à attendrir par ses notes de poitrine une cruelle et capricieuse ânesse qui, sans égard pour la douleur de ce soupirant, disparaît au coin de la rue voisine. Le petit ânier, avec ses grands yeux fendus en amande, son air doux et son joli visage, complète ce charmant tableau ; il semble penser très-peu à ses ânes, beaucoup à ses plaisirs. Il projette sans doute une course au fond de quelque vieux bazar étincelant d'armes, de selles brodées, de riches pipes; ou une visite intéressée au marchand de figues, de dattes et de confitures. Decamps a répandu sur tout cela les trésors de sa palette; il a réussi à faire de cette scène si simple un ravissant chef-d'œuvre, comme lui seul, au surplus,

sait en créer. Un homme qui manifeste dans la composition de ses modestes toiles une individualité aussi puissante, peut passer à bon droit pour un de nos plus grands artistes. Le moindre sujet, un chien qui dort, un lézard qui court au soleil, un enfant qui joue, un oiseau qui s'envole, voilà pour Decamps des prétextes à merveilles. Laissez-le faire et tenez pour certain que de ces mille riens il créera mille tableaux charmants. C'est avec bonheur que nous avons constaté ce succès toujours grandissant, et c'est avec orgueil que nous voyons l'Étranger nous devancer encore dans le tribut d'éloges qu'il lui paye chaque jour. Les neuf *Dessins de la vie de Samson* ne nous paraissent pas valoir, à beaucoup près, les tableaux de genre. C'est peut-être aveuglement ou hérésie, mais nous persistons à croire le génie de l'artiste plus à l'aise au milieu des scènes de la nature qu'en face de ces lourdes et confuses figures de la tradition biblique. Ici nous savons n'être point de l'avis de beaucoup d'appréciateurs distingués, qui, dans leurs spirituelles analyses, ont accordé de grands éloges à cette partie surtout des travaux de Decamps; nous le renvoyons donc bien volontiers devant le tribunal de ces juges émérites, il trouvera dans leurs encouragements une large compensation à nos modestes critiques. Ajoutons toutefois qu'un seul des tableaux de Decamps, pris en dehors de ses dessins d'histoire, suffirait à la réputation d'un artiste. Lorsqu'on peut dire cela d'un peintre, tout autre éloge devient superflu. Un de ses derniers travaux, la

Marchande d'oranges, mérite une mention particulière en ce qu'il justifie l'auteur du reproche qu'on lui a fait souvent d'être un peu trop matérialiste dans ses œuvres. Une pauvre vieille, assise au milieu de ses paniers, attend vainement les acheteurs. Il est tard déjà, et personne ne s'est encore présenté à cette humble boutique en plein vent. Pourtant la marchande avait artistement préparé les savoureux fruits du Portugal; elle les regarde tristement et prête une oreille attentive aux chants des muletiers qui, descendant au loin dans la montagne, vont peut-être enfin lui jeter quelques sous. C'est son dernier espoir : aussi avec quelle douloureuse anxiété elle s'y attache! La pauvre vendeuse, avec sa figure amaigrie et ses bras décharnés, ne rappelle-t-elle point à vos souvenirs ces malheureuses qui, à la porte des théâtres de Paris, vous jettent le soir en grelottant ces paroles d'une voix enrouée : « Étrennez-moi, mon bon monsieur; je n'ai encore rien vendu aujourd'hui? » Chacun de nous a entendu cet appel, et bien peu, croyant à sa sincérité, y ont sans doute répondu. Il ne faudrait pas oublier cependant qu'au prix de quelques pièces de monnaie on peut quelquefois sauver la vie d'une créature humaine, d'une mère peut-être, qu'a chassée de sa mansarde la faim de ses enfants. Puissent ces réflexions inspirer l'idée de soulager de semblables misères! On ne dirait plus alors que Decamps dédaigne le côté moral et noble des choses de la vie; car la peinture qui peut disposer les cœurs à la charité est et sera toujours à l'abri du reproche injuste

dont nous avons parlé. Decamps a dignement compris la mission de l'artiste dans notre société; il a montré que le génie savait au besoin prendre toutes les formes pour arriver à faire aimer et à faire pratiquer le bien. Un succès de ce genre vaut pour lui les plus belles couronnes.

THÉODORE ROUSSEAU.

THÉODORE ROUSSEAU.

Cabat le sentimental artiste, Français le ferme et large peintre de la *Fin de l'hiver* et du *Sentier dans les blés*, Corot le poétique rêveur, Edmond Hédouin, Armand Leleux, Millet, l'auteur humanitaire du *Paysan greffant un arbre*, noms chers à tant de titres aux amis des arts, forment maintenant, avec Troyon et Rosa Bonheur, le groupe brillant des paysagistes nouveaux qui ont pris la nature pour modèle. Sous l'impulsion vigoureuse de leurs efforts, le paysage historique est enfin détrôné en dépit de la résistance de quelques fidèles obstinés, amoureux quand même de la routine des vieilles traditions. Le bon goût a fait justice de cette étrange prétention de certains hommes de talent qui ne tendaient à rien moins qu'à substituer leur pensée à celle de Dieu. Quelle aberration! N'est-ce point surtout dans les magnificences de la nature qu'il importe de la respecter? ou croit-on par hasard arriver, en abaissant les montagnes, en rétrécissant les lacs, en arrondissant les nuages,

à surpasser l'œuvre du Créateur? Appartient-il aux paysagistes de tourmenter la végétation comme ils l'ont fait durant tout le siècle dernier, ou ne doivent-ils pas au contraire s'incliner devant ses splendeurs et s'efforcer de les interpréter simplement? Nous ne croyons pas qu'ils aient autre chose à tenter aujourd'hui. Claude Lorrain lui-même, le grand coloriste du XVIIe siècle, après le *Sacre de David* et le *Débarquement de Cléopâtre*, s'appliqua plus spécialement à l'étude de la nature vraie, et il fit alors la *Fête villageoise* et la *Vue d'un port de mer au soleil couchant*, œuvres qui marquent un progrès très-grand dans sa manière et en même temps une propension instinctive à se rapprocher des théories nouvelles de l'art. Le paysage historique, tel qu'on l'entendait il y a cinquante ans, alignant les arbres comme des soldats à la manœuvre, tirant les allées au cordeau, élevant des temples à Diane chasseresse, des bosquets à Vénus et des grottes à Cupidon, avait amené à sa suite cette manie barbare de déshonorer les plus beaux arbres de nos parcs, en leur faisant subir de ridicules mutilations. Les uns, les ifs, par exemple, affectaient des formes étranges, représentaient tantôt la croix de saint Louis, tantôt une étoile ou même une simple pyramide, selon les sympathies politiques des propriétaires. Les tilleuls avaient impitoyablementla tête tranchée tous les ans si bas, que c'était miracle quand il leur restait au printemps quelque feuillage. Enfin les arbres à fruits eux-mêmes, taillés en clochers, en parasols, en chiffres découpés

comme à l'emporte-pièce, étalaient à tous les yeux les bizarres inventions d'un goût perverti par l'amour du faux et du genre conventionnel. Bref, on employait en ce temps-là autant d'ardeur à gâter la nature qu'on en met aujourd'hui à l'imiter. Sous ce rapport, les artistes contemporains en France ont droit aux plus grands éloges; sans eux nous serions encore tous condamnés aux *paysages historiques à perpétuité*. « L'époque où l'on pouvait se contenter de ces œuvres froides et compassées n'existe plus; nous avons appris à vivre; nos cœurs fatigués ont besoin d'émotions, et ils n'en trouvent plus dans ces pâles images d'une nature antihumaine. Nous aimons tous la vérité, et nous sommes en droit de l'exiger dans l'art, car elle seule aujourd'hui peut réveiller nos lassitudes. Semblable au vieillard qui chérit l'aspect des champs et qui hume avec joie la brise vivifiante tout imprégnée des parfums de la forêt, l'homme de nos civilisations décrépites fait malgré lui et à son insu peut-être, un retour singulier vers les choses de la campagne[1]. » Oui, le poëte a raison, il faut à nos cerveaux, fatigués des combinaisons de la vie industrielle, le repos des champs, l'ombre des bois, le parfum des arbres et des fleurs; il faut qu'au sortir de nos villes enfumées, où l'air raréfié se distribue parcimonieusement comme l'eau et le pain, nous sentions le souffle libre du vent rafraîchir nos fronts et rajeunir nos idées. Il faut qu'à la vue de

1. Maxime du Camp.

ces belles plaines chargées des vagues dorées de la moisson, notre âme se rassérène et se recueille devant l'œuvre du Seigneur. Trop longtemps les peintres de paysage ont abusé du monopole de ne faire lever ou coucher le soleil qu'au-dessus des ruines de Palmyre ou de Thèbes, absolument comme si cet astre n'avait jamais éclairé que les sables de la haute Égypte et les palmiers du désert arabe. On le traitait en grand seigneur, et ses courtisans, le pinceau à la main, ne pouvant lui mettre les manchettes de M. de Buffon, cherchaient à le dédommager en lui préparant des *petits levers* plus pompeux encore que ceux de Louis XIV à Versailles. En un mot, le mauvais goût avait envahi jusqu'au domaine de l'art. La pédante école de l'hôtel Rambouillet devait aussi laisser sa trace dans les œuvres de nos paysagistes. Au lieu du champ immense que la nature offre aujourd'hui à notre admiration, les peintres d'alors ne voyaient qu'un terrain circonscrit, sorte de concession temporaire en dehors de laquelle nul homme de talent ne pouvait ni vivre ni mourir en paix. Heureusement ce n'est plus qu'à titre d'antiquaire qu'on parle à présent de ces égarements du goût et du bon sens. C'est à la France que revient l'honneur d'avoir la première fait justice des faux errements du culte idolâtre; la grande nation, dans son vif amour du progrès, n'a pas tardé à s'apercevoir que ses paysagistes tournaient le dos à la vérité, c'est-à-dire à la nature, toujours plus belle à mesure qu'on l'admire, toujours plus riche à mesure qu'on la dépouille

Tandis que les Belges et les Hollandais, avec une persévérance patiente et digne d'un meilleur sort, s'acharnent à exécuter au fond de leurs ateliers de la peinture travaillée et trop bourgeoise, nos artistes, mieux inspirés depuis vingt-cinq ans, se sont répandus librement, sans mot d'ordre, comme une bande d'écoliers, à travers la campagne, chevauchant et piétinant par monts et par vaux, jusqu'à ce qu'enfin ils aient rapporté de véritables copies de la nature. Plusieurs d'entre eux ont ainsi mis au jour des chefs-d'œuvre, où nous reconnaissons au moins les forêts, les montagnes, les lacs et la terre du bon Dieu. Au premier rang de ces explorateurs heureux, plaçons Théodore Rousseau, le chef aujourd'hui incontesté de cette nouvelle et intelligente école qui n'admet, en matière de paysage, que le simple et le vrai, le beau par conséquent. Avant d'arriver à la position éminente qu'il occupe dans l'art, ce peintre, consciencieux admirateur de la nature, a été, on ne sait pourquoi, fort maltraité par les jurys. Aucun, en dépit des éloges universels, ne voulait admettre ses tableaux aux expositions si souvent encombrées d'œuvres médiocres. Est-ce que ce fier et robuste talent effrayait par hasard la timidité des membres de l'aréopage souverain, ou bien est-ce qu'ils ne comprenaient pas la supériorité de l'homme qui a fait le *Marais dans les Landes* et l'*Orage*? Il y avait pourtant alors au sein de ces jurys des artistes de mérite; leurs voix n'auront pas été écoutées sans doute, et la majorité, aveugle cette fois encore,

l'aura emporté, comme cela arrivait trop souvent en politique au temps des demi-libertés parlementaires. L'opinion publique ne s'est pas contentée de l'opinion du jury dont les arrêts contre Théodore Rousseau ne l'ont pas empêchée de reconnaître en lui le plus fort des paysagistes de notre époque. En vain Flandrin, Lecointe, Desgoffe, Bellel, de Curzon, Saltzman et Lanoue, derniers et savants défenseurs de l'école historique, protestent dans leurs tableaux contre l'entraînement général; ils sont débordés, vaincus, écrasés même par le courant de la jeune génération qui brille à côté d'eux de tout l'éclat d'une supériorité désormais évidente à tous les yeux, excepté aux leurs peut-être. Ni *les montagnes de la Sabine*, ni le *Figuier maudit*, ni la *Fuite en Égypte*, ni les trois *paysages de la campagne d'Athènes*, malgré de solides qualités d'exécution, n'approchent de la beauté homérique des toiles de Théodore Rousseau. Les enseignements de la villa Médicis ressemblent aux leçons du Conservatoire pour l'art dramatique. Ces deux estimables écoles peuvent former des sujets distingués, des talents supportables, mais pas autre chose; c'est l'étude seule de la nature et la communication qu'on ne trouve qu'en elle du souffle divin, qui crée les hommes de génie. A notre avis, entre les libres paysagistes et les paysagistes à système, il y a la différence qui existe entre les professeurs de grammaire et de belles-lettres et les poëtes, entre un recteur quelconque d'académie, si puriste qu'il soit, et Lamartine ou Victor Hugo.

Le *groupe de chênes des gorges d'Apremont*, vue prise aux environs de Fontainebleau, nous révèle un de cès admirables sites que nous possédons en grand nombre aux portes de Paris, et que nous ne connaîtrions probablement jamais si des artistes intelligents et sans préjugés ne se chargeaient, comme Théodore Rousseau, de nous les faire apprécier. Tous tant que nous sommes, rêveurs vagabonds, nous courons chercher bien loin, en Suisse, en Espagne ou en Italie des points de vue moins beaux peut-être que ceux que les Italiens, les Espagnols et les Suisses viennent admirer chez nous; et à moins que ces sortes de pèlerinages à longue distance ne soient considérés comme des visites de politesse courtoise que l'on se doit de peuple à peuple dans l'univers comme d'individu à individu dans la société, afin d'entretenir de bonnes relations, nous ne nous expliquons pas cette insouciante ignorance que nous partageons trop pour les merveilles renfermées dans un rayon de vingt-cinq à trente lieues autour de la grande ville. A l'ombre transparente de ces grands chênes, que le peintre a rendus avec la vigueur naturelle de sa manière, il est beau de voir les bestiaux se répandre dans les champs qui remplissent le second plan du tableau. Avec quelle vérité ils sont peints! avec quelle simplicité on les représente! A la façon dont la lumière, habilement tamisée, passe à travers la feuillée pour éclairer ensuite toutes les parties du paysage, chacun de nous se rappelle l'aspect de la campagne, rafraîchie au milieu du jour par une forte pluie d'été.

Ici, plus de traces d'école ou de système, plus de parti pris d'avance, plus de préoccupation frivole de tradition ; l'homme s'incline et disparaît modestement derrière l'œuvre de Dieu, qu'il cherche seulement à rendre telle qu'elle est. Combien, en étudiant attentivement le *Groupe de chênes des gorges d'Apremont*, on sent peu *cette avidité impatiente d'un jeune homme de talent qui voudrait dévorer d'une bouchée la nature tout entière!* Chose étrange, l'écrivain (M. Edmond About) qui adresse au peintre le reproche mal fondé que nous citons, est précisément, dans la littérature actuelle, celui dont la nature justifierait peut-être le plus cette ardeur exagérée qu'il croit devoir signaler chez autrui. Aucun artiste, au contraire, ne pousse aussi loin que Théodore Rousseau le respect de la nature : il l'aime d'une affection tendre et attentive, comme des enfants aiment leur mère ; il l'observe, l'étudie, l'admire sans cesse : aussi lui découvre-t-il toujours quelques qualités, quelques perfections nouvelles ; ses tableaux en sont la preuve. Vit-on jamais plus de poésie vraie, d'observation exacte et de passion chaste que dans les toiles où le célèbre artiste peut déployer à son aise tout l'élan de son cœur vers le monde du Créateur? Interrogez successivement les œuvres du paysagiste, depuis sa *Lisière de la forêt de l'Isle-Adam*, jusqu'à son *Village dans les Landes*, et vous verrez avec quelle fervente piété il copie la nature. Ces premiers bourgeons rouges qui pointent à la cime des arbres et doivent former plus tard de jolies feuilles vertes ; comme le peintre les indique

avec délicatesse ! c'est à peine même s'il ose les effleurer du bout de son pinceau, tant il comprend le culte de la virginité primitive des fleurs, des plantes et des arbres, ces êtres privilégiés de la création, témoins muets de la grandeur de Dieu, sous la forme desquels nous voudrions revivre, si la métempsycose avait un jour raison. Il n'est certes pas d'amoureux agenouillé aux pieds de sa maîtresse, qui éprouve au fond de son cœur plus de bonheur et de gratitude que Théodore Rousseau au pied d'un arbre, au bord d'une prairie ou sous l'ombrage d'une charmille. Là, point de conversation criminelle (pour nous servir d'une expression de la justice humaine) ; ce sont tout au plus des dialogues platoniques; oui, des dialogues, car, si le peintre épris parle à la nature, elle lui répond aussi, soyez-en certain, et dans un langage qui va droit au cœur, mêlé d'extases, de longs silences, de larmes et de soupirs, paroles entrecoupées comme celles des amants heureux, plus caressantes encore et plus suaves surtout, entendues dans le murmure du vent, les plaintes de la brise embaumée, les frémissements du feuillage; là tout est mystère, surprise et bonheur. La nuit est le repos d'un jour qui n'a jamais de cruel lendemain; les hontes, les regrets, les amertumes, tout ce pénible bagage de l'amour terrestre est inconnnu dans ces tête-à-tête exquis de l'homme vivant avec la nature. C'est l'*Hosannah in excelsis* perpétuellement chanté sous la voûte céleste, avec des orchestres de fauvettes et de rossignols, à l'ombre des lilas fleuris, en face de marguerites por-

tant pour couronnes les perles tremblantes de la rosée. Le tableau intitulé *le Printemps à Barbison* est un souvenir des impressions poétiques qu'inspire le spectacle de la nature dans ce qu'elle a de plus frais et de plus gracieux. Il produit au milieu de l'atelier de Théodore Rousseau l'effet d'un joli bouquet de fleurs des champs au corsage d'une jeune mariée de village. A côté de cette vaporeuse étude des environs de Fontainebleau, la *Gelée blanche* nous fait passer subitement à la fin de l'automne, quand le froid suspend aux branches presque dépouillées de leurs dernières feuilles la neige cristallisée qui poudre au matin les prairies et les bois. Dans la clairière, un groupe de jeunes bouleaux attaqués par le givre laisse apercevoir le tronc noueux d'un chêne noir dont la cime altière se dresse comme pour les protéger. En effet, ces pauvres arbres isolés, à l'écorce lisse et tendre, ont peur des fureurs de la tempête, et dans leur effroi, ils inclinent naturellement leurs têtes suppliantes sous les vigoureux rameaux du roi des forêts et semblent implorer du secours. La nature ainsi représentée offre au penseur les plus vastes sujets de réflexions; car non-seulement le peintre nous rend les arbres, les plantes, les fleurs, les prairies, les montagnes, mais il donne à chaque objet sa physionomie, sa couleur : aux uns leur verdure, aux autres leur parfum; à ceux-ci leur fraîcheur, à ceux-là leur aspect imposant et sombre. Enfin, s'il nous est permis de le dire, il nous montre l'âme de la nature se révélant à l'homme par ses côtés extérieurs. Qui sait?

peut-être ces arbres, devant lesquels nous passons distraits et indifférents, ont des affections et des chagrins comme nous; et lorsque d'une main barbare nous portons sur eux la hache, les bouillonnements de la séve, arrêtée dans son travail merveilleux, forment la plainte de l'être sans défense contre l'homme abusant de sa force. Il y a des choses plus extraordinaires que celle-là que la science nous contraint d'admettre.

Quoi qu'il en soit, Théodore Rousseau, le colossal artiste, arrive à traduire superbement la nature. Personne avant lui ne l'avait aussi bien comprise, sans souci de la couleur locale, des traits particuliers, avec la seule préoccupation de faire vrai. Talent généralisateur avant tout, il passe successivement du type tranquille de la lande et des prairies caressées par la lumière aux déchirements d'un ciel en feu, comme dans son tableau de l'*Orage*, où la nature, ne songeant plus à l'homme, semble en lutte avec elle-même. Les ténèbres vont venir; aux lueurs qui éclairent et enflamment la forêt voisine, on prévoit que la nuit sera terrible et inhospitalière. Les bergers, poussant devant eux leurs troupeaux, se hâtent de rentrer à la ferme; le voiturier redouble l'allure de ses chevaux, afin d'arriver à temps à la ville prochaine; mais malheur au pauvre piéton attardé qui se laissera surprendre par l'orage au milieu des chemins creux de la forêt!... Encore un instant, et ces chemins vont être transformés en torrents qui entraîneront tout sur

leur passage. Détournons les yeux de cette scène effrayante, et passons à la *Vue des Pyrénées*, une des plus belles toiles de l'atelier de Théodore Rousseau. C'est l'admirable plateau des Landes que l'on découvre de la route de Bordeaux à Bayonne quand on ne fait pas le trajet par un train de grande vitesse en chemin de fer. Le pic du midi de Pau domine dans le lointain la chaîne des montagnes bleuâtres qui ferment l'horizon. Le ciel, chargé de vapeurs marécageuses, répand dans l'air l'humidité des premiers jours d'avril. La neige, en se fondant, a entraîné dans la plaine toutes les herbes épargnées par la gelée; ceci explique l'avidité des vaches qui s'avancent dans l'eau jusqu'aux jarrets pour savourer cette julienne printanière. Il y en a une surtout, la première, à la physionomie douce et intelligente, que le démon de la gourmandise pousse plus avant que les autres. Avec quel naturel et quelle confiance elle s'aventure au milieu de ces terrains submergés! Ne dirait-on pas que, nourrie dans la prairie, elle en connaît les détours, tant elle semble sûre de son fait? Théodore Rousseau s'est plu à répandre de nombreux troupeaux dans ce paysage, et il a bien fait; rien n'anime et n'égaye davantage la campagne, dans cette saison de l'année qu'il a choisie pour nous peindre de main de maître une des merveilles de la magnificence pyrénéenne. Après les grands aspects de la nature, l'infatigable paysagiste place devant nous des oasis calmes, chargées de fraîcheur et d'ombrages impénétrables

aux rayons du soleil. Ce n'est plus le monde inhospitalier du cosmopolite, c'est le monde intime de la famille, retraites paisibles, ouvertes au voyageur, mais construites et arrangées spécialement pour l'habitant. Là, nous retrouvons la poésie quotidienne de l'homme qui revient à ce qu'il aime. Voilà le vieil arbre autour duquel les enfants de deux générations ont grandi; en été, c'est encore sous ses rameaux protecteurs que la famille prendra le repas du soir. La maison d'habitation est pauvre, mais propre et bien tenue; à côté sont les étables et le poulailler, où la fermière va deux fois le jour traire ses vaches et ramasser ses œufs. Puis un peu plus loin, là-bas, au détour du chemin poudreux, saluons la croix de pierre où le passant s'agenouille, et où le mort que l'on porte dans son cercueil est un instant déposé avant de retourner au néant. Tout cela forme dans l'œuvre originale de Rousseau l'intimité du paysage; il nous la rend avec la simplicité touchante et la bonhomie naturelle de son génie. Ainsi, par un rare privilége, le peintre réunit à la fois « le sentiment de l'infini, la conscience du néant et cette fleur de sublime tristesse inconnue des anciens, la mélancolie[1] ! »

L'art chrétien doit compter Théodore Rousseau au nombre de ses plus éloquents interprètes; il a fait monter l'étude du paysage au plus haut degré de perfection qu'elle puisse atteindre; et cela sans effort,

1. Paul d'Ivoy.

sans exagération, sans prétention à aucun système nouveau, en copiant la nature fidèlement. Aux esprits prévenus qui pourraient croire nos éloges excessifs, nous dirons : allez passer une heure de la belle saison aux environs de Saint-Cloud ou de Saint-Germain, examinez attentivement la campagne, et, à votre retour, visitez l'atelier de Théodore Rousseau, vous ne trouverez peut-être plus notre sympathie assez grande pour son mérite. Et cependant, nous dira-t-on, l'artiste que vous admirez à ce point est un réaliste. Oui, mais ce réaliste-là, loin de matérialiser, spiritualise. Théodore Rousseau décrit la nature comme Dargaud représente la famille. Les toiles du peintre, destinées à nous initier aux grands spectacles de la formation des choses, rappellent les pages magnifiques où l'éloquent écrivain raconte, heure par heure, l'histoire de la formation des âmes, depuis les premiers bégayements de l'enfant sur le sein de sa mère jusqu'au dernier soupir du vieillard descendant au tombeau. L'hymne à l'immortalité tracé par le poëte sur la tombe de cette fleur de vie et d'amour à peine éclose qu'il nomme Marguerite, nous le retrouvons dans les peintures du paysagiste, lorsque son inspiration fait passer devant nos yeux les splendeurs renaissantes de la nature au printemps. L'œuvre de l'artiste, tantôt remplie de lumière, de verdure et de fraîcheurs exquises, tantôt chargée de sombres nuages et de menaçantes tempêtes, contient bien dans son ensemble toute la gamme des Études de la nature, cette gamme dont Bernardin de Saint-Pierre,

dans son beau livre, n'a donné que quelques notes. Avec Théodore Rousseau, le paysage tour à tour gracieux, tendre, imposant et terrible, reste toujours vrai : c'est l'hiver, c'est le printemps, c'est l'été ou l'automne, sous mille aspects différents. On peut préférer, selon ses instincts ou son goût, telle ou telle saison, tel ou tel aspect, mais du moins ceux qui connaissent et aiment véritablement la nature sont certains de la retrouver dans sa beauté primitive. Si un seul reproche pouvait être fait au peintre illustre à qui l'art contemporain doit tant de chefs-d'œuvre, ce serait peut-être de mettre trop de conscience dans son travail, car c'est grâce à ce puritanisme inflexible que le jury lui a si malencontreusement fermé pendant plusieurs années les portes de l'Exposition. Après ces pénibles épreuves, la barrière s'est enfin abaissée devant lui, et l'opinion publique, cette souveraine réparatrice, allant prendre l'expulsé par la main, a élevé celui que l'on voulait abaisser. Maintenant Théodore Rousseau voit tousles juges lui sourire et ceux-là mêmes qui jadis contestaient son talent proclament aujourd'hui son génie. Pourquoi cette métamorphose ? L'artiste n'a cependant rien changé à sa manière, il n'a pas cessé d'admirer la nature et de la rendre avec l'éloquente et fidèle vérité d'un amant sincère ; il n'a été mendier à aucun personnage important l'aumône d'un suffrage ; mais il est retourné sous les ombrages aimés de cette forêt de Fontainebleau qu'il habite huit mois de l'année, attendant insouciamment que

l'heure de la justice fût venue pour lui. Elle a fini par sonner, et si elle a été lente, Théodore Rousseau n'y a rien perdu. Sa réputation est actuellement au niveau de son talent et quand le temps, ce grand maître de toutes choses, comme dit Montaigne, aura jeté sur les toiles du paysagiste sa teinte d'immortalité, il ne manquera à l'homme dont nous parlons qu'un historien plus digne que nous pour faire apprécier ses œuvres.

Il y a de braves gens dans le monde qui s'imaginent naïvement que la reproduction des beautés de la nature, la vue d'un lever ou d'un coucher de soleil n'a d'autre but que de récréer les yeux. C'est une erreur : l'étude du paysage a une influence bien autrement sérieuse. Elle vise à améliorer le cœur en montrant sans cesse à la créature la perfection des œuvres du Créateur.

Aucune étude ne peut exercer plus que celle-ci une action moralisatrice dans la société, et cela est si vrai que lorsqu'une âme honnête éprouve quelque souffrance morale, quelque déception amère, c'est toujours vers la nature, dans l'isolement de la campagne, qu'elle va d'abord se réfugier. Eh bien! cet isolement, ce calme grandiose, ce recueillement nécessaire nous sont donnés par la peinture du paysage : elle repose l'esprit et élève les idées. La vue de l'*Hiver*, magnifique ébauche, que Théodore Rousseau craint de terminer, tant elle est hardie, et qu'un de nos amis appelait le *Jugement dernier des arbres*, inspire cette sorte de terreur salutaire que

la nature morne et désolée communique parfois à ceux qui l'observent attentivement. Quel homme pourrait voir dans l'atelier de l'artiste une pareille chose sans en être profondément ému? Regardez-la, et dites si jamais, depuis les peintures exécutées par Michel-Ange sur les murs de la chapelle Sixtine, on a osé une œuvre plus énergique que cette forêt *dantesque*, dépouillée d'ombrages et tordant sous les convulsions du froid les branches noires et rugueuses de ses vieux arbres. Ce tableau monumental, quand il sera terminé, ranimera, l'auteur doit s'y attendre, bien des colères et des controverses autour de son nom. Mais ces colères s'apaiseront encore une fois pour laisser libre, devant le vigoureux pionnier, la route nouvelle que son génie a tracée à travers les mondes admirables de la nature. Et ce sera justice, car « si le pain spirituel qu'ont vainement cherché tant de rêveurs tourmentés par les grands problèmes ne s'est pas dérobé à Théodore Rousseau, c'est que (pour nous servir des expressions de M. Paul d'Ivoy) l'art n'a pas été pour lui une recherche superficielle, une étude plus ou moins inquiète et fiévreuse, mais bien une sainte et énergique croyance. » Aucune réputation ne se fonde qu'à ce prix; celle du chef de l'école paysagiste en France, si elle n'est pas encore à l'abri de toute attaque, est du moins fort heureusement au-dessus des atteintes de l'ignorance et de l'envie. Ce peintre pourra être discuté, mais pas un critique intelligent ne niera la force et la supériorité de son talent. Apôtre fervent de la nature, Théodore

Rousseau achève brillamment aujourd'hui, le pinceau à la main, ce que J. J. Rousseau, son illustre homonyme, avait fait avec sa plume, en signalant le premier à ses contemporains du XVIIIe siècle, l'existence des forêts, des montagnes, des lacs, restés jusque-là parfaitement ignorés, « malgré une exposition de six mille ans. » Comme le citoyen de Genève, le grand paysagiste restitue à l'art ces splendides et vraies beautés de la lumière, de la végétation et du soleil que les peintres anciens ne jugeaient pas assez nobles pour être représentées sur la toile et faire partie du musée des princes. Grâce à lui, les bergers, assis sous les portiques du temple de Pæstum, et les Marius pleurant sur les ruines de Carthage, ont à peu près disparu du domaine artistique. Les paysages léchés d'opéra-comique, les sites imposants de l'Académie impériale de musique avec leurs rochers de carton et leurs cascades intermittentes ne comptent plus qu'à titre d'esquisses décoratives. Ceux qui les font maintenant cherchent eux-mêmes à imiter le génie du maître, en se rapprochant le plus possible comme lui du génie de Dieu dans la reproduction de toutes les choses qu'il a créées. Le XIXe siècle devra ce progrès réel à Théodore Rousseau, par ce que c'est le premier peintre de notre époque qui ait osé regarder la nature en face et la reproduire dans ses tableaux telle qu'elle est. Ce ne sera certes pas la moindre gloire de ce grand artiste, que nous aimons autant pour les services qu'il a rendus à la peinture que pour le mérite incontestable de ses œuvres ori-

ginales. Réformateur heureux, il a donc fondé, comme paysagiste, l'*École de la nature,* celle qui sera éternellement belle, éternellement jeune, éternellement vraie; la seule dont au surplus doivent se soucier les véritables artistes.

ARY SCHEFFER

ARY SCHEFFER.

C'est dans l'histoire de l'art un de ces hommes respectés qu'on est heureux de tenir sous sa plume, afin de dire tout le bien qu'on en pense. Noble cœur, grand esprit, ferme caractère, admirable peintre, Ary Scheffer réunit tous les avantages. Depuis tantôt vingt ans qu'il est le chef de l'École spiritualiste en France, il n'a pas cessé de mériter un seul jour les sympathies et les applaudissements de l'opinion publique; et, remarquez-le, elle est restée fidèlement attachée, cette grande souveraine toujours si inconstante, au génie le plus poétique. Félicitons-en l'auteur immortel de *Françoise de Rimini* et des *Lamentations de la Terre au Ciel*. Jamais, depuis que le divin maître d'Urbin a rendu son âme au Créateur, en léguant son œuvre à la postérité, jamais l'inspiration humaine n'a été portée si haut que par la puissance de ce pinceau, qui tour à tour nous fait pleurer, pâlir et espérer. Lequel d'entre nous ne doit pas à Ary Scheffer une de ces heures sereines si rares où la vie réelle

apparaît pure et douce en dépit des épreuves et des souffrances? Qui est-ce qui sait comme lui cacher sous les fleurs et les rayons du rêve les épines et les ombres de la réalité? Quel poëte, excepté Lamartine dans ses *Méditations,* a mieux compris et mieux exprimé les angoisses du cœur qu'Ary Scheffer dans ses tableaux? Combien de fois, en voyant *Mignon regrettant la patrie*, n'avons-nous pas senti s'éveiller en nous la tendre pitié qu'inspire le sort de ceux qui sont condamnés à manger ce pain amer de l'exil dont parle le grand banni de Florence? N'y a-t-il pas dans cette petite toile, léguée par un fils de roi au comte Molé, tout un grand poëme? chant plaintif d'où s'exhalent les vagues et indicibles tristesses des âmes qui ne sont pas faites pour les désenchantements de la terre. Chacun trouve dans le contenu de ce modeste cadre un reflet de quelque souvenir intime, une douce réminiscence des premières impressions de la jeunesse et de ses heures trop rapides, emportées par le courant de la vie comme les feuilles de rose par le souffle du vent. L'amour des contrastes est si vif aujourd'hui en France, qu'au milieu des préoccupations positives du commerce et de l'industrie, au sein de cette société pratique du XIXe siècle qui ne demande qu'à s'enrichir, on recherche avidement les œuvres poétiques de l'esprit. Le succès des tableaux d'Ary Scheffer en est la meilleure preuve. Ainsi, par une anomalie singulière, il n'est pas rare de rencontrer en extase dans l'atelier du peintre les plus grands noms de la finance, et quelques-uns de

ceux-là comptent même à juste titre parmi les admirateurs passionnés des œuvres dont nous nous occupons. Quand un homme n'aurait rendu au monde que le seul service de réconcilier les arts avec l'industrie, le chiffre avec l'imagination, le génie avec la richesse, il mériterait déjà beaucoup de ses concitoyens; car c'est surtout de l'union de toutes les forces humaines que peut sortir le progrès. Les avantages du résultat sont faciles à constater : donnez aux artistes la possibilité de travailler pour la réputation, et non pour les besoins de la vie; mettez-les à l'abri de ces terribles combats que se livrent chaque jour l'inspiration et la faim, et vous aurez résolu le difficile problème de leur existence en face de l'augmentation toujours croissante des besoins matériels. Si jamais on atteint ce but, nos arrière-neveux devront cet avantage aux hommes de talent, qui, à l'exemple d'Ary Scheffer, ont contribué à rapprocher les esprits les plus opposés, par l'autorité de leur caractère et la supériorité de leurs œuvres. De même qu'il y a dans la société des êtres qui inspirent la sympathie à première vue, de même il existe dans le monde artistique des maîtres admirés de tous qui exercent sur leur temps une sérieuse et salutaire influence. L'auteur du *Christ tenté par le démon* appartient à la famille illustre de ces grands penseurs, pour lesquels aucun obstacle ne sépare le but du point de départ : or, ici, le but c'est le beau idéal; il faut donc le poursuivre sous toutes ses faces, le deviner dans ses transformations successives, enfin l'atteindre et le fixer dans

l'esprit public. Cet immense travail, entrepris d'abord par Ingres, à travers diverses phases, a été continué et victorieusement achevé par Ary Scheffer. Moins académique et moins sévère peut-être que son aîné et son prédécesseur en gloire, le peintre dont nous analysons les travaux, plus rapproché de notre siècle par ses idées et ses tendances, s'est mieux fait comprendre des masses en parlant à leur imagination; il a mieux senti nos défaillances, nos désespoirs, nos aspirations vers un monde meilleur; il s'est fait, en un mot, l'éloquent interprète de nos mélancolies, de nos larmes et de nos prières.

La révolution opérée par Lamartine dans la littérature, Ary Scheffer l'a tentée et l'a résolue dans l'art. Sous ce rapport, ces deux hommes de génie peuvent se donner la main; l'un et l'autre sont devenus les confidents d'abord et les complices ensuite de notre spiritualisme. Sur les ruines du passé, ils ont jeté les fondements de la vie nouvelle; à la place des croyances superstitieuses et fatalistes d'une société en décadence, ils ont ouvert ces vastes horizons de l'infini, que les yeux de l'âme interrogent avec tant d'ardeur et de curiosité, espérant y trouver, sinon le dernier mot des volontés de Dieu, du moins une vague explication de ses desseins sur notre rôle en ce monde. Une méditation de Lamartine, une toile d'Ary Scheffer nous laissent souvent mieux entrevoir les destinées de l'humanité que les plus magnifiques discours de Bossuet, et les savants entretiens de Massillon dans son *Petit Carême*. Lisez le *Lac*, le *Crucifix* ou l'*Isolement*, et

interrogez-vous après quelques instants de réflexion; vous vous sentirez involontairement ému et mieux disposé à reconnaître l'existence de Dieu, révélée à votre esprit par la puissance du poëte : pourquoi, sinon parce qu'il vous aura fait comprendre dans ses vers l'admirable ensemble des lois harmoniques qui régissent les révolutions des astres et des saisons; le perpétuel enchantement de la vue des montagnes, des vallées, de la mer; le parfum des arbres, de la verdure et des fleurs, et le parfum plus suave encore de la bonté et de la vertu. Ce sont là autant de manifestations grandioses de la Providence, dont les hommes de génie sont les instruments. Le pinceau, lorsqu'il représente à nos yeux le *Christ rémunérateur*, n'inspire-t-il pas lui aussi un profond respect pour la majesté de Dieu? La tête ceinte d'une auréole brillante, Jésus, vêtu d'une longue robe blanche, étend les bras pour appeler à lui ceux qui ont souffert et qui ont été malheureux en ce monde, afin de les récompenser dans l'autre. C'est le moment solennel où il est rendu à chacun selon ses œuvres, où il est demandé compte des injustices commises et du sang versé. L'artiste, en répandant sur le doux visage du Christ le calme et la grâce, y a placé aussi un rayon de cette beauté céleste qui nous avertit que le Rémunérateur a cessé d'être l'humble persécuté, pleurant à Gethsémani, trahi par le baiser de Judas, renié par son premier apôtre, enfin battu et crucifié. Le jour de la justice est venu, et celui dont le passage sur la terre fut le symbole de l'humanité souffrante, va deve-

nir le dispensateur des bontés divines. Les expressions manquent pour bien rendre l'effet imposant de ce tableau ; il suffirait à lui seul pour assurer à jamais la réputation d'un peintre, et au milieu de l'œuvre immense, chaste, civilisatrice d'Ary Scheffer, c'est peut-être la page que nous préférons. Elle rappelle et surpasse les meilleures inspirations du Corrége, avec lequel il a plus d'un rapport. Là, Dieu est représenté consolateur et bon par essence, et non pas toujours irrité, prêt à haïr et à frapper, comme se l'imaginent les dévots, qui rêvent, non l'homme à l'image de Dieu, mais Dieu à l'image de l'homme; rapetissant ainsi l'Être suprême aux mesquines proportions d'une idole antique, sans se douter que l'encens brûlé sur ses autels par la frayeur ne vaut pas la moindre action charitable. Au surplus, pourquoi nous plaindrions-nous? Il est évident que la religion des cœurs secs ne peut être celle des cœurs généreux; que la morale de l'Évangile ne peut être la morale de l'ultramontanisme. Comme on disait jadis, sous la monarchie, de quelques hommes : « Ils sont plus royalistes que le roi, » on peut dire aussi de certains énergumènes qu'ils sont plus catholiques que le pape. Heureusement Ary Scheffer n'est pas de ceux-là; sa peinture religieuse porte le cachet d'une grande tolérance. Elle invite au recueillement par une expression mystique pleine de charme et de poésie; elle fait suivre aux esprits les moins crédules une pente douce, insensible, qui les amène, presque à leur insu, jusqu'aux portes du temple, où la grandeur de

Dieu domine tout à coup et se revèle dans la beauté idéale de l'art. En face des tableaux d'Ary Scheffer, on se sent pénétré du sentiment de la faiblesse humaine, comme lorsqu'on contemple l'immensité du ciel ou celle de la mer. On a raison de son orgueil personnel, et malgré ses révoltes intérieures, on s'incline avec respect devant la supériorité de l'idée religieuse aussi largement interprétée. L'art élevé à cette hauteur devient un véritable sacerdoce ; il nous transporte dans la sphère des purs esprits, et nous dépouille pour un moment de notre corporelle enveloppe. C'est alors que les êtres les plus simples arrivent à comprendre la supériorité du monde moral sur le monde physique. Cette heure de transformation passée, on a beau retomber dans les bas-fonds de la matière, il reste toujours quelque chose du voyage de l'intelligence, et l'esprit humain en tire parti

Il n'entre pas dans notre projet d'analyser une à une les œuvres si connues d'Ary Scheffer; ce travail remplirait à lui seul un volume, il a été fait d'ailleurs en détail à l'apparition de chaque tableau par des hommes d'un talent éprouvé : après eux il resterait peu de chose à dire. Ce que nous essayons ici, c'est simplement une appréciation générale des tendances de l'artiste vers la vérité idéale. Si nous avons bien compris son intention, il a surtout cherché à spiritualiser l'art, et tout en ne sacrifiant jamais la beauté de la forme, il l'a poétisée à un tel point qu'il devient difficile de ne pas l'oublier un peu pour ne

songer qu'à la beauté de l'expression : préoccupation évidente de tous les efforts du maître. Nous savons des peintres qui blâment cela, en disant que l'art ne doit pas sacrifier autant au sentiment, comme s'il était autre chose que le sentiment même. En dehors de cette voie, l'art reste à l'état d'industrie, et à ceux qui en douteraient encore nous opposerions les procédés du daguerréotype et de la photographie, procédés plus parfaits, plus exacts cent fois, au point de vue de la vérité linéaire, que les produits du plus habile dessinateur. Ingres lui-même, sous ce rapport, est distancé par le dernier venu des adeptes de cette industrie. Que manque-t-il donc à ces portraits qui font aujourd'hui l'admiration des masses? Rien ou presque rien à leur avis; tout, absolument tout au nôtre, l'expression! C'est-à-dire la physionomie de l'âme. Otez cette petite chose qu'on appelle le sentiment, et les plus beaux visages n'auront plus que l'apparence glaciale de statues de marbre ou de figures de cire. Voilà où nous mèneraient, si nous étions assez aveugles pour les suivre, les partisans de l'art facile : tout pour le corps, rien pour l'âme. En présence de ces dispositions barbares, on doit s'estimer doublement heureux de saluer dans la lice des esprits éthérés, comme celui d'Ary Scheffer, qui arrêtent les progrès du mal. Ces esprits-là, Dieu merci, sont tous au travail; ils sont rares, mais ils sont forts, parce qu'ils combattent pour l'idée contre le fait, pour la pensée contre la matière, et que d'un hémisphère à l'autre, peintres,

musiciens, poëtes, philosophes, tous s'entendent et se prêtent un fraternel appui. L'œuvre de Scheffer est donc à la fois une œuvre de résistance et de perfectionnement; dans la première partie de son rôle, elle s'oppose par son style pur et poétique aux empiétements du mauvais goût; dans la seconde, elle avance sans cesse et s'élève le plus haut possible, afin de ne pas se laisser atteindre par les progrès continuels de l'industrie tendant peu à peu à se substituer à l'art. Vaillant soldat d'une grande idée, l'auteur aimé de la *Francesca da Rimini* ne faillira pas à sa tâche de chaque jour, et sans crainte de se lasser, il continuera, dans la calme région des hautes inspirations et des longs recueillements, l'œuvre commencée au milieu des luttes acharnées de l'esprit de parti.

On a dit d'Ary Scheffer, quelques critiques de mauvaise humeur sans doute, qu'il était le peintre des jolies femmes, des poëtes et des amoureux. Aux yeux de qui ce reproche sera-t-il fondé? Nous l'ignorons, et nous y voyons au contraire le plus bel éloge qu'on puisse faire d'un artiste. Quels sont donc ici-bas les juges les meilleurs en matière de sentiment? N'est-ce pas cette enviable et gracieuse trinité des jolies femmes, des amoureux et des poëtes? A elle seule ne forme-t-elle point l'aréopage le plus imposant et le plus infaillible? Plaire à ceux qui ne vivent que pour adorer le beau, équivaut à un triomphe; car enfin c'est gagner tous les suffrages que de conquérir l'admiration des êtres les plus difficiles à contenter, les poëtes, les amoureux et les jolies femmes. Combien

d'artistes ont vécu et sont morts ignorés faute des sympathies de ce triple monde dont rien ne remplace l'esprit, la grâce et la puissance. Nous n'avons pas à défendre Ary Scheffer d'une pareille attaque. En général, lorsqu'on veut blâmer une production de l'intelligence, on ne commence pas par lui reprocher les sympathies désintéressées qu'elle inspire. Faire des chefs-d'œuvre à la condition d'exclure, comme juges, ceux qui pensent, ceux qui souffrent et ceux qui aiment, serait se condamner vivant au silence du tombeau. « Arrachez-moi la vie, disait Bernardin de Saint-Pierre, ou laissez-moi la verdure, les fleurs et les enfants, afin que j'apprenne chaque jour à admirer Dieu davantage. » Or l'écrivain que nous citons est encore un de ces hommes qui attiraient autour d'eux les jolies femmes, les amoureux et les poëtes; tous ont lu, les larmes aux yeux, l'immortel récit de l'auteur des *Études de la nature*, tous ont admiré la touchante histoire de *Paul et Virginie;* et rêve, églogue, roman ou réalité, ce livre, quel qu'il soit, restera comme un des plus gracieux monuments de l'imagination humaine. Le beau tableau de *Mignon aspirant au ciel* ne rappelle-t-il pas, par certains côtés chastes et rêveurs, le type attendrissant de la suave jeune fille idéalisée par Bernardin de Saint-Pierre? Involontairement quelquefois, en regardant le doux visage suppliant de Mignon, sa chevelure flottante sur son cou charmant, nous nous sommes pris à oublier Gœthe pour nous souvenir du poëte français. L'enfant de l'Allemagne a évidemment,

nous disions-nous, une parenté mystérieuse avec l'enfant de l'île Maurice. Ces deux jeunes filles, l'une et l'autre exilées, aimées, malheureuses, personnifient l'histoire de ce monde mélancolique, religieux et plein de poésie, qu'Ary Scheffer a su si bien reproduire; monde que beaucoup ignorent et nient sans doute, mais qui n'en existe pas moins pour cela.

Les *Lamentations de la Terre au Ciel* appartiennent encore à cet ordre d'idées spiritualistes qui distinguent le génie actuel du génie ancien. Autrefois la peinture religieuse n'était que la représentation naïve du dogme pur : Cimabue, Giotto, dans son *saint François d'Assises recevant les stigmates;* Beato Angelico de Fiesole, et plus tard Pérugin, s'appliquèrent à donner à l'art le caractère ascétique qui existait alors dans la religion. Tous ces maîtres du XIIe, du XIIIe et du XIVe siècle, suivirent rigoureusement, avec la timidité du temps, la discipline ecclésiastique. Le symbole absorbait la vie; les tableaux et surtout les fresques de l'époque, aujourd'hui parfaitement conservées encore dans les églises italiennes, nous donnent une idée exacte de ce travail plein de conscience, de foi et de roideur qui marque le point de départ de l'art chrétien, transformé par Raphaël. Un écrivain éminent, homme de savoir et de goût, M. du Pays, a dit quelque part : « Avec l'auteur de la *Transfiguration* se précipite la décadence de la peinture religieuse; le génie de Raphaël forme dans l'art une époque néfaste qu'il ne faut pas franchir. » Bien que

l'habile critique que nous citons ait parlé en comparant cette époque au moyen âge et à la renaissance, nous ne pouvons admettre son opinion. D'abord, il n'est pas exact d'avancer que *le sentiment religieux a perdu sur les âmes son influence;* elle s'est transformée, cette influence, voilà tout; mais en prenant une forme différente, l'art chrétien loin de descendre à partir de Raphaël, n'a fait, grâce à lui, que monter. Il s'est éloigné du style gauche et plat des peintures primitives dont les ruines d'Herculanum et de Pompeï offrent à nos yeux étonnés un curieux échantillon. A force d'orthodoxie, plus tard les pieux artistes du XIIIe siècle en arrivèrent à ne plus oser sortir de ce genre d'enluminure naïve et grossière dont se sont enamourés quelques peintres fanatiques, qui ont voulu ressusciter à notre époque ces premiers essais de l'enfance de l'art. Le règne des personnages confits en dévotion, agenouillés, couchés ou debout, les mains jointes et la bouche enrubanée, vous lançant d'un air béat et presque hébété les inscriptions, les sentences et les menaçantes apostrophes d'une Église intolérante; ce règne-là qui brille encore au fond de quelques cloîtres d'Italie, comme à la Fonderia de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence, ce règne a fait place à celui de la vérité. L'art chrétien, épuré comme la religion elle-même, a passé, de l'adoration matérielle des premiers fidèles, au culte éthéré des vrais disciples de l'Évangile. Les maîtres illustres du XVIe siècle ouvrirent d'une main ferme les vastes horizons de la peinture religieuse; aussitôt, on vit

l'art prendre un prodigieux essor et s'élancer dans les voies nouvelles sous les formes les plus imposantes et les plus hardies ; l'architecture elle-même fit alors d'immenses progrès et éleva jusqu'aux cieux les merveilles qu'après trois siècles écoulés nous admirons encore. Indépendamment des œuvres que le monde entier va voir et étudier en Italie, dans ces pèlerinages qui se succèdent chaque année, il y a partout où le génie des maîtres du XVIe siècle a passé, des traces profondes de supériorité qu'on retrouve dans les musées, au milieu des airs, dans les monuments de la place publique, les statues, les palais et les églises. A partir de cette grande époque, un monde nouveau se révèle, l'art se divinise davantage; on comprend enfin l'application de cette haute pensée : la lettre tue et l'esprit vivifie. La lettre est morte dans les froides compositions du passé : respectons-les; en les quittant, nous avons dit adieu aux dernières influences du monde païen; avec l'esprit, nous entrons à la suite de l'art dans la sphère de l'intelligence, où les génies de tous les siècles, depuis Raphaël et Michel-Ange, jusqu'à Ingres, Delacroix, Paul Delaroche et Ary Scheffer, vont s'essayer à rendre un immortel hommage à la grandeur de Dieu dans la grandeur de leurs œuvres. Honneur donc à ces hommes en qui nous pouvons avoir toute confiance ; ce sont de bons guides, ils ne laisseront pas périr l'art sous les coups des barbares. Et quand un jour l'avenir comparera, dans sa haute et froide impartialité, les mérites de chacun, il dira si le génie

des peintres qui veulent nous faire adorer la matière, égale le génie de ceux qui rendent à l'âme son culte légitime. En assignant à l'idée morale la place qu'elle mérite dans le monde civilisé, l'art grandit son rôle : c'est ce qu'Ary Scheffer n'a jamais perdu de vue; de là aussi est venue l'influence exercée par lui sur la peinture actuelle. Tandis que d'autres dépensaient follement leur temps et leurs forces à courir après des succès contestables et contestés, en flattant telle ou telle passion du moment, l'auteur du *Christ rémunérateur*, des *Lamentations de la Terre au Ciel*, de *Mignon regrettant la patrie*, du *Vice et de la Vertu*, et de tant d'autres belles toiles, poursuivait religieusement son rôle de précurseur, éclairant du feu de son génie les routes qui mènent à l'immortalité.

On s'est étonné de la quantité des admirateurs passionnés du talent d'Ary Scheffer; nous nous étonnerions bien plus du contraire. Quand un grand artiste comme celui-là s'adresse aux sentiments intimes de l'humanité, qu'il lui parle le langage de la raison, de la poésie ou de la foi, il est toujours certain de réussir. En outre, Ary Scheffer a le rare bon goût de n'être pas exclusif. Son cœur sait compatir à toutes les souffrances, autant que son pinceau excelle à les traduire. Ami intime et fidèle des princes d'une dynastie aujourd'hui déchue, fier, ombrageux même envers les hommes du pouvoir, indifférent à leur opinion, inaccessible à leurs avances, Ary Scheffer, dans son originale individualité, reste l'un des

hommes politiques les plus indépendants et les plus honorables de notre pays. Son atelier est le rendez-vous de toutes les opinions, pourvu qu'elles soient honnêtes, de toutes les religions pourvu qu'elles soient sincères. Là, chacun est reçu, non pas selon l'habit qu'il porte, comme dit le proverbe ancien, mais suivant l'esprit qu'il a montré, nous disons l'esprit et c'est le cœur que nous devrions mettre; car Ary Scheffer nous semble estimer plus le second que le premier; sa vie tout entière en est la preuve. Il nous est permis de tenir ce langage et de parler ainsi de l'artiste, à nous qui malheureusement connaissons à peine l'homme. C'est tout au plus si ses yeux distraits salueraient notre visage en l'apercevant dans la foule; mais hâtons-nous de le dire : si Ary Scheffer ignore notre nom, nous portons le sien bien respectueusement dans notre souvenir, depuis le jour où nous nous sommes rencontrés l'un et l'autre, lui illustre, nous obscur, au chevet d'une mourante, sublime exilée dont il a pu adoucir les derniers moments. Pauvre Emilia Manin! nous avions été, en même temps que l'humble historien de sa glorieuse patrie, de sa chère Venise, le triste témoin de ses souffrances intimes, de ses rêves, de son courage, de son dévouement filial et de ses vertus civiques. Par une heureuse exception, il nous avait été permis de pénétrer souvent dans cet intérieur modeste, sanctuaire de tous les mérites, de toutes les douleurs cachées et dignement supportées, de toutes les grandeurs morales. Mieux que personne par conséquent, nous avions

pu apprécier la nature supérieure de cette jeune fille qui, dévorée par un mal terrible qu'elle-même savait sans remède, cherchait encore à sourire à son père à travers ses tortures. A l'aspect d'une fleur, d'un rayon de soleil, au récit d'une belle action, ou en voyant la tristesse des siens, cette âme, avec une puissance surhumaine, semblait se rattacher à la vie et répandait encore autour d'elle, dans la maison du proscrit, le bonheur, la gaieté et jusqu'à l'espérance. Alors la pauvre éprouvée, dépouillant pour un moment sa douloureuse enveloppe, nous illuminait tous des éclairs de son intelligence. Il n'était point de questions, si élevées et si abstraites qu'elles fussent, qu'elle ne traitât avec une profondeur et une sagacité surprenantes. Sa parole, d'ordinaire timide et faible, devenait accentuée et vibrante; ses grands yeux rêveurs acquéraient tout à coup une énergie sans égale; elle parlait des malheurs de sa patrie en termes si déchirants qu'ils nous arrachaient des larmes. Les mots de liberté, d'indépendance et de nationalité étaient prononcés par elle avec une sainte animation qui faisait comprendre jusqu'où pourrait aller le courage de cette grande âme, s'il lui était donné un jour de rentrer dans Venise opprimée de nouveau. Hélas! Dieu en avait décidé autrement : après les plus cruelles alternatives d'espoir et de découragement, il eut pitié sans doute de ce corps chétif qui semblait ne pas avoir la force de contenir un si vaste esprit. Dieu eut pitié aussi de Manin et de son second enfant, car, une nuit, la pauvre Emilia, *silencieux*

martyr, a dit un de nos maîtres en éloquence, la pauvre Emilia tourna la tête sur l'oreiller et prit sa première heure de repos. Toutefois, avant ce moment suprême où la vie du corps finit, où celle de l'âme commence, la fille du proscrit, ne pouvant plus parler, fit signe qu'elle voulait écrire. On lui apporta une feuille de papier, et, d'une main tremblante, d'un regard déjà voilé, elle traça au crayon ces mots, qu'elle remit ensuite à son père : « O Venise ! je ne te verrai plus ! » N'était-ce pas ainsi que devait partir cette enfant sublime, qui, n'étant pas faite pour les tortures de l'exil, « est allée la première demander à Dieu le retour de tous les proscrits ? » Elle avait encore l'attitude même du dernier soupir, la tête renversée sur l'oreiller, lorsque Ary Scheffer vint, comme autrefois Tintoret au chevet de sa fille, retracer d'une main émue les traits d'Emilia Manin. Cette image sainte, disputée à la mort par le génie, est une des œuvres les plus admirables que nous ayons jamais vues. Elle est là, étendue et froide, la pauvre enfant, dans le calme inconnu à la vie éteinte de son corps. C'est bien le front intelligent d'où semblaient s'échapper toutes les inspirations de son âme. C'est encore la bouche fine et les lèvres pâles qui, ne proférant jamais une plainte, trahissaient les célestes bontés de son cœur. En vérité, il nous eût été difficile de cacher notre émotion en reconnaissant, grâce au pieux dévouement du peintre, la touchante physionomie de cette innocente victime que nous avons connue, c'est-à-dire aimée et vénérée déjà pendant sa

vie. Quelques heures plus tard, nous retrouvions Ary Scheffer soutenant avec nous les pas chancelants de Manin sur la terre fraîchement remuée qui allait recouvrir le cercueil de sa fille. Quand deux hommes se sont rencontrés en semblable circonstance, il est permis à l'un de ces deux hommes, sinon à tous les deux, d'en conserver religieusement le souvenir. Aussi, pour nous, le portrait d'Emilia Manin peint par Scheffer nous rappelle cette larme sanglante tombée des yeux du Christ au Calvaire, larme qui contenait tout un monde de dévouement, de tristesse et d'amour. L'homme de bien a couronné l'œuvre de l'artiste en offrant à la pauvre délivrée l'hospitalité provisoire d'un tombeau de famille; elle y repose en paix, attendant l'heure providentielle du retour dans la patrie. Puissent les flots de l'Adriatique mêler bientôt, autour de cette ombre chère, leur murmure sympathique aux acclamations de tout un peuple libre! Ce jour-là, après tous les enfants de Venise républicaine, nous irons nous, son indigne historien, inscrire au bas de la pierre tumulaire d'Emilia Manin le nom d'Ary Scheffer. Que ce peintre nous pardonne de dévoiler ici les inspirations de son cœur, après avoir essayé de faire comprendre celles de son esprit : quelle que soit sa modestie, il faut qu'elle s'y résigne. Quand on a été comme lui le consolateur d'une grande infortune, on n'a pas le droit de se soustraire à la reconnaissance publique, heureuse de signaler dans le monde artistique de si nobles exemples.

Nous ne quitterons pas l'étude attachante des œuvres d'Ary Scheffer sans rendre un dernier hommage au talent qu'il a déployé dans l'exécution du portrait de Lamennais. Au moment où la mort enlevait encore au monde ce puissant génie, le pinceau de l'artiste le ramenait en quelque sorte vivant au milieu de nous tous, ses amis, ses disciples ou ses admirateurs. Pour ceux qui l'ont connu surtout, ce sera une bonne nouvelle d'apprendre qu'une image parfaite de l'illustre philosophe est acquise à la postérité. Désormais, grâce à l'infatigable dévouement d'Ary Scheffer, il sera donc permis de voir revivre la figure osseuse, les yeux ardents, la physionomie triste et énergique de l'apôtre breton. Sur son large front, cachant en ses plis tout un monde en travail, les démocrates d'un autre âge liront un jour, couramment sans doute, les sublimes prophéties enveloppées encore d'un léger nuage qui en dérobe trop souvent le sens à nos esprits bornés. Alors cet homme qui, après avoir vécu soixante ans, comme un soldat de l'idée, est mort comme un sage plein de confiance en l'avenir, plein de foi en Dieu, cet homme qui, en passant par la fosse commune où reposent les pauvres, est allé porter aux pieds du Créateur les tristesses et les vœux de notre siècle, cet homme alors seulement sera compris; les outrages, les injures et les calomnies, qui n'ont pas même respecté son cercueil, respecteront du moins sa mémoire. En face des sympathies universelles, l'envie et la haine se tairont. D'ailleurs il ne sera plus là le philosophe

austère pour porter ombrage aux médiocrités jalouses, aux vanités du jour; le bruit de ses pas, l'éclat de sa science, la grandeur de son génie auront cessé d'inquiéter les intelligences rivales. Ç'a été la destinée fatale de tous les esprits supérieurs de rencontrer des obstacles à leur marche vers le progrès dans l'ignorance ou les mauvaises passions de leurs contemporains; mais pour Lamennais ce qu'il y a eu de plus étrange, c'est qu'il a trouvé armés contre lui ceux-là mêmes, parmi les hommes de mérite, qui auraient dû précisément le suivre et l'aider dans les voies civilisatrices où il était courageusement entré. Loin de nous l'intention de raviver sur la tombe d'un homme qui n'est plus les luttes affligeantes qui troublèrent sa vie. Nous constatons seulement avec tristesse la division des forces humaines ralenties dans leur marche incessante par de mesquines rivalités et de regrettables querelles. On a prétendu que Lamennais s'était jeté tout à coup dans les rangs du peuple par dépit orgueilleux, et que le chagrin de n'avoir pu obtenir le chapeau de cardinal l'avait fait démocrate; comme si le costume que portèrent Mazarin, Mancini et Dubois, costume qui couvrit alors tant de turpitudes et tant de crimes, devait ajouter quelque chose à la valeur du nom de Lamennais. Le pieux lévite, qui, sur les grèves de la Bretagne, avait écrit un des plus beaux livres de l'Église chrétienne, l'*Essai sur l'Indifférence*, a pu passer d'un ordre d'idées à un autre, du monde ancien au monde moderne, par une révolution faite

au plus profond de sa conscience. Il n'a trahi personne, il n'a sacrifié aucune cause, il n'a ambitionné d'autre pouvoir que celui de la vérité; il était de bonne foi, il a agi selon les inspirations de son cœur, Dieu seul sera son juge. Le beau portrait peint par Ary Scheffer nous a entraîné au delà des limites restreintes d'une étude sur l'art; mais l'art, disons-le pour notre excuse, touche à l'histoire, à la philosophie, à la morale, et nous nous faisons facilement cette illusion qu'en parlant des hommes illustres dans les lettres, nous ne nous éloignons pas trop de notre sujet, car tous les génies sont solidaires, et celui de la peinture se rattache par les liens les plus étroits à l'ensemble des conceptions humaines.

Elle est vraiment admirable, jugée dans son véritable esprit, l'œuvre de l'auteur de *Médora*, de *Béatrice*, de *Faust* et de *Marguerite*. Digne interprète de Byron, de Dante et de Gœthe, Ary Scheffer, en les traduisant, s'est montré poëte lui-même à l'égal des plus grands : de là surtout est venue l'influence qu'exerce le peintre sur le monde intelligent. Lequel d'entre nous ne l'a pas subie à l'aspect de ces toiles mélancoliques où l'âme de l'artiste se révèle en partie? Chacune d'elles se relie sympathiquement à l'œuvre générale : ce sont pour ainsi dire autant d'étincelles échappées du même foyer. Il y a aussi des trésors de volupté déçue et d'amertume dans ce tableau des *Lamentations de la Terre au Ciel*, vaporeux symbole des souffrances humaines. Comme on sent bien en face de ce poëme, tout rempli de l'esprit de saint Augustin, le néant des

choses qu'on appelle ici-bas la joie, le bonheur, la gloire, délices d'un instant qui nous aident tout au plus à traverser comme dans un rêve notre vallée de larmes! Certaines pages de la *Cité de Dieu*, quelques oraisons funèbres de Bossuet, peuvent seules nous servir de terme de comparaison pour exprimer l'effet produit sur ceux qui ont visité dans l'atelier d'Ary Scheffer ce grave chef-d'œuvre. Avant de le créer, l'artiste a dû longtemps méditer, beaucoup souffrir; car chaque coup de pinceau semble cacher une douleur, chaque figure vous parle au passage et vous jette une plainte, un soupir, une prière : tristes échos des désespoirs de la vie. Les tendances religieuses du penseur se montrent là tout entières; ses sympathies poétiques, ses aspirations, ses rêves ont trouvé un libre cours : aussi il faut voir avec quel abandon ses *Lamentations* s'élancent du sol pour porter jusqu'aux pieds du Créateur le poids accablant des maux de la terre! Le tableau d'Ary Scheffer est comme l'épitaphe destinée un jour aux funérailles du monde : il respire la mort, et il a la sombre harmonie du *Miserere*. Et cependant, chose étrange, ce peintre rêveur qui nous saisit et nous afflige, est le même homme qui nous rassure et nous console en même temps; sans doute parce qu'à force de spiritualiser nos pensées il les élève au-dessus de nos souffrances, en faisant luire devant ceux qu'il détache des joies trompeuses de la terre le flambeau consolateur de l'éternité.

En résumé, si, comme nous le pensons, l'art a

une mission divine à remplir, Ary Scheffer nous paraît être l'apôtre choisi par la Providence, comme autrefois les disciples du Christ, pour éclairer et moraliser les hommes d'un siècle incrédule et sceptique.

HORACE VERNET

HORACE VERNET

HORACE VERNET.

Horace Vernet est avant tout un brillant improvisateur. Fils et petit-fils de peintre, il a eu un atelier pour berceau. Quel artiste pourrait désirer une plus noble origine ? Le père d'Horace, célèbre sous le nom de Carle, laissa en mourant une grande réputation. Le *Triomphe de Paul Émile*, les *Batailles de Rivoli*, de *Marengo* et de *Wagram*, presque toutes les batailles de l'Empire, reproduites par son pinceau, justifient parfaitement l'éclat de sa longue et laborieuse carrière. Horace Vernet a peut-être, comme son père, une tendance trop marquée à la coquetterie dans l'art, mais s'il se rapproche du genre théâtral de David, il appartient cependant à notre temps par un plus grand cachet de vérité. Ses tableaux, qui peuvent passer pour les annales de notre gloire militaire depuis trente ans, lui ont acquis une immense popularité. Il n'y a guère de pauvre maison en France qui n'étale sur ses froides murailles quelque gravure représentant un des innombrables sujets de ce peintre

fécond. A côté d'un modeste volume de chansons joyeuses de Béranger, on voit souvent une esquisse de scènes de la guerre d'Afrique. Notre génération tout entière a été élevée dans l'intimité des œuvres de Vernet. Il partage avec le chantre du *Vieux Drapeau* les sympathies de la jeunesse. L'un et l'autre excitent encore à l'heure qu'il est son enthousiasme; cela tient surtout à ce que Béranger et Horace Vernet sont éminemment Français. Nous n'entendons point faire une critique en disant cela, bien au contraire; nous aimons à ce qu'un peintre, comme un poëte, emprunte quelque chose de son siècle, des idées et des passions au milieu desquelles il vit. Leur originalité est là. Pour l'un, a dit un éloquent écrivain[1]: « C'est vraiment la muse de la patrie qui a chanté dans ses couplets trempés de larmes. » Pour l'autre, c'est elle aussi qui a jeté sur la toile le panorama de nos victoires et de nos conquêtes. Ils resteront tous les deux comme les historiens émus de nos joies et de nos tristesses, de nos revers et de nos succès. Le succès surtout convient au talent militaire d'Horace Vernet, car dans toute son œuvre, qui est considérable pourtant, c'est à peine si nous connaissons un revers ou même une retraite, et il y en a de glorieuses dans notre histoire qu'il eût pu reproduire sans honte. Mais l'artiste, un peu indiscipliné, tout soldat qu'il paraisse, ne se paye pas de pareils raisonnements, et, semblable à ces enfants ardents qui n'admettent pas

1. Louis Ratisbonne.

même au théâtre que les armes françaises puissent être vaincues, il donne toujours à notre drapeau tricolore les honneurs du triomphe. Tout ce qu'il peut accorder de plus fort aux exigences de la vérité, c'est de temps à autre une scène de choléra ou de peste à bord d'un bâtiment, et encore on voit qu'il a dû prendre beaucoup sur lui pour laisser à ces fléaux meurtriers le dessus dans la lutte. Horace Vernet est le triomphe incarné, et son pinceau est l'instrument actif de l'infaillibilité de nos armes. C'est à tel point que si on l'avait envoyé en Crimée, il aurait eu toutes les peines du monde à ne pas représenter, dès le début de la campagne, la prise et le sac de Sévastopol. Ce lyrisme belliqueux, à l'état de succès perpétuel, aura du moins cela de bon qu'à l'époque où nos descendants iront étudier l'histoire de nos guerres au musée de Versailles, ils demeureront convaincus que le mot défaite était rayé de la langue française. Nous-même nous nous sommes déjà posé intérieurement cette question après avoir passé la revue des troupes d'Horace Vernet : elles ont toutes si bonne tenue ; les officiers sont si brillants, qu'involontairement nous cherchions des yeux les femmes aux fenêtres, saluant du regard ces régiments qui défilent, musique en tête, au milieu du désert africain, en face des tribus révoltées, avec l'élégance coquette qu'ils mettraient à se rendre de Vincennes à la parade du Champ de Mars. Une seule chose nous étonne devant ces exercices belliqueux, si savamment et si minutieusement représentés, c'est de ne point voir Horace Vernet lui-

même à cheval, en costume de colonel de hussards, participant aux grandeurs de la vie militaire. A coup sûr, si quelqu'un en France a le droit de porter cet uniforme brillant, c'est l'artiste auquel nous sommes redevables de tant de succès. Après Napoléon, Carle et Horace Vernet sont les deux hommes qui ont le plus contribué peut-être à illustrer l'armée française. La série de victoires commençant à la *Bataille de Rivoli* et finissant à la *Prise de Rome* est un incommensurable panorama. Il indique assez avec quelle surprenante facilité le père et le fils ont manié le pinceau.

Si l'on exposait à la suite les uns des autres tous les tableaux de la famille Vernet, les plus vastes galeries du musée de Versailles seraient trop étroites pour les contenir. Plusieurs de ces œuvres, cependant, celles d'Horace surtout, ont un mérite qui ne passera pas avec l'enthousiasme un peu exagéré de leur accueil. Les batailles *de Jemmapes* et *de Valmy*, en dépit de la date de leur apparition (1831), sont de ce nombre. On a pu voir en elles une sorte d'ovation excessive à la réputation militaire de Louis-Philippe, qui avait brillamment figuré dans ces deux affaires; mais n'ayant, pour notre part, aucun compte à demander à l'artiste de ses opinions, nous ne pouvons qu'admirer, sans réserve, ces toiles que vingt-cinq années d'épreuve n'ont pas fait pâlir. *Montmirail* et *la barrière de Clichy*, un *épisode de la campagne de France*, rappellent éloquemment les glorieux souvenirs de cette année fatale (1814), si féconde en luttes terribles et en grands événements. Le maréchal Moncey

à cheval, donnant des ordres, est un portrait plein de finesse, de vie et de fierté. Le hasard nous ayant mis à même de voir souvent, durant notre enfance, le duc de Conégliano, il nous est permis, à titre de témoin oculaire, de garantir la frappante ressemblance de ce noble et doux visage. Il exprime bien les sentiments patriotiques et l'énergie calme du vieux soldat, cherchant encore à ranimer au cœur de la France l'instinct affaibli de la résistance. Les Russes tentent de s'emparer de la position si vaillamment défendue par l'École polytechnique; le maréchal charge le chef de bataillon Odiot de s'opposer aux efforts de l'ennemi. Le dessin très-vivant de cette petite toile lui donne un aspect animé fort en harmonie avec la situation. On sent que l'action a été prise sur le fait, et Horace Vernet ne se serait pas peint lui-même, comme il en a eu l'idée, qu'on devinerait aisément qu'il a dû être l'un des acteurs de cette lutte suprême.

Ces divers épisodes de notre épopée militaire ne montrent qu'un des côtés du talent multiple de l'artiste. Pour l'apprécier à sa juste valeur, il est besoin de le suivre au milieu des scènes de la guerre d'Afrique. Là, le peintre est vraiment chez lui, avec ses amis, ses troupiers et ses chevaux de prédilection. On le cherche sous chaque képi, on croit l'apercevoir sous chaque tente, où il a dû, plus d'une fois, partager le maigre ordinaire de ceux qu'il a si bien représentés. Pour un peu, nous gagerions qu'il a joué à la *drogue* avec les conscrits niais ou les sergents

crânes qui lui devront un jour leur immortalité. Horace Vernet est adoré du soldat; nous en savons plus d'un auquel les Arabes auraient plutôt coupé le cou que de lui faire lâcher la boîte du peintre durant les longues marches dans le désert. L'anecdote suivante montre que, si l'artiste est aimé, il aime aussi. C'était à Versailles, il y a quelques années : un jeune Alsacien, blond, doux et haut de six pieds, mais épais et lourd à proportion, était, dans un régiment de cuirassiers, le plastron de tous les loustics du corps; selon l'usage immémorial, notre conscrit servait de divertissement à chaque récréation de son escadron. Un matin, après l'appel, la victime, dans un moment d'épanchement malheureux, confia au prévôt de la salle d'armes qu'il avait une passion pour une de ses payses. Là-dessus, grandes exclamations, rire homérique; l'aveu en valait la peine. Seul, un brigadier, à moustache grise, ne partageait pas la gaieté générale. Il s'approche de l'amoureux bafoué : « Petit, lui dit-il (on n'a pas oublié que le petit avait six pieds), tape là, ton histoire m'a fait de la peine, et je veux te consoler. Voilà une pièce de cinquante centimes, fais faire ton portrait en grand uniforme, et tu l'enverras là-bas, à ta bonne amie. — Oui, répondit l'Alsacien, rouge de plaisir et attendri, mais à qui dois-je m'adresser? — C'est facile, dit le brigadier : rue de l'Orangerie, chez M. Horace Vernet; ôte ton bonnet de police, mets-lui tes dix sous dans la main, et ajoute que tu veux ton portrait de suite, puisque tu payes d'avance. »

Le cuirassier, après avoir ciré ses bottes, rajusté son col et jeté un dernier coup d'œil indulgent sur les grâces de sa personne, vue à travers un éclat de la glace cassée de son lieutenant, le cuirassier arrive à l'atelier. En apercevant ce soldat du haut de l'échafaudage où il travaillait, l'artiste crut voir un des nombreux modèles qu'il empruntait journellement à la garnison de Versailles, et il n'y fit pas autrement attention. Ce n'était pas l'affaire de notre conscrit; impatienté d'attendre inutilement : « Ah çà ! s'écrie-t-il, dites donc, monsieur le peintre, c'est vous qui êtes M. Horace Vernet? — Moi-même, mon ami; qu'y a-t-il pour votre service? — Il y a que les camarades m'ont dit, à la caserne, que vous étiez un bon enfant, et que, moyennant qu'on vous donne votre argent d'avance, vous feriez tout de suite mon portrait pour l'envoyer à la grosse Thérèse. — Je ne connais pas la grosse Thérèse, répondit l'artiste en souriant, mais pour lui être agréable, je vais faire votre affaire. Voyons, donnez vos dix sous, asseyez-vous là, et regardez-moi sans bouger. » Le cuirassier, de l'air le plus naturel et le moins spirituel du monde, obéit. Au bout d'une demi-heure, Horace Vernet mit sous les yeux de son étrange modèle une esquisse au pinceau frappante de ressemblance; il la signa, puis la remettant au soldat avec une boîte de cigares : « Va, lui dit-il, et demande à tes camarades s'ils sont contents du peintre. » On se préparait à recevoir notre homme au quartier avec force plaisanteries; grande fut la surprise et le désappointement, lorsqu'on le vit

revenir avec son portrait. Le soir même, le colonel du régiment vint avec le conscrit qu'on avait voulu mystifier, offrir au grand artiste ses excuses et ses remercîments. Le caractère de l'homme est tout entier dans ce fait. Voyons maintenant ses œuvres principales, celles qui lui ont valu sa réputation européenne.

C'est d'abord l'*Assaut de Constantine*, où, grâce à l'invincible ardeur du lieutenant-colonel de Lamoricière, les troupes françaises, sous un feu meurtrier, parviennent à s'emparer de la ville. Au moment choisi par Horace Vernet, le brillant officier, coiffé du fez des zouaves, l'épée à la main, s'élance le premier sur un monceau de ruines et de cadavres. Une mine vient d'éclater, lançant en l'air mille débris fumants ; les soldats surpris s'arrêtent hésitants ; c'est alors que Lamoricière se retourne vers eux, et, leur montrant l'ennemi de son épée, s'écrie : « En avant, mes braves, et suivez-moi! » Il décida ainsi du succès, jusque-là douteux, de la journée du 13 octobre 1837. Ce tableau est le plus complet ouvrage qui soit sorti du cerveau du peintre. Il a pu faire d'aussi brillantes pages, il n'en a point fait de plus vraies et de mieux inspirées que celle-là. Elle ouvre dignement la série des victoires d'Afrique; elle remet heureusement en mémoire la grandeur des services rendus alors par cette génération de jeunes officiers dont les noms, quoi qu'on fasse, ne périront point, attachés qu'ils sont à l'histoire même de cette rude conquête de la terre de Jugurtha. Comme les voilà bien toujours les

mêmes, ces intrépides zouaves, qui viennent de consolider encore en Crimée leur brillante réputation ! Ils montent ici à l'assaut, et sur leur visage noirci de poudre on devine déjà les hommes qui doivent plus tard terrifier le soldat russe. La *Bataille d'Isly*, quoique moins bien réussie que la *Prise de Constantine*, au point de vue de la composition, compte pourtant parmi les bonnes toiles d'Horace Vernet. Elle se trouvait à l'Exposition universelle en face de la *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader*. Quels souvenirs n'éveille pas la vue de ces plaines couvertes de nos troupes? Elles sont toutes là ces vaillantes phalanges dont une plume compétente nous racontait récemment l'histoire. Spahis, zouaves, chasseurs à pied, ils courent au feu comme à la parade. Officiers et soldats, enfants d'une même patrie, vos exploits guerriers n'auront pas été une inutile école, puisque c'est à votre sang-froid, à votre courage, à votre solide discipline, vertus éprouvées au pied de l'Atlas, que nous devons surtout les victoires si chèrement achetées dans les plaines de la Tauride.

La prodigieuse facilité d'Horace Vernet porterait à croire qu'il restera toujours jeune et toujours vainqueur de ses rivaux, comme les armées dont il représente les manœuvres. Ses dernières toiles, du moins, nous autorisent à le penser, car en les comparant à celles des peintres du même genre, la supériorité reste incontestablement à l'auteur de la *Smala*. Nous ferons une exception néanmoins pour l'épisode du siége de Rome, exposé il y trois ans sous ce

titre : *Prise du bastion n° 1*. Là, évidemment, l'artiste a été mal inspiré. Le sujet, outre qu'il n'est pas heureusement choisi, est mal rendu. Des teintes violacées, tout à fait invisibles dans la campagne romaine, du moins pour ceux qui comme nous l'ont habitée; un horizon sans air, un ton mal harmonisé, dur, criard même, frappant désagréablement les yeux, tout cela constitue pour Horace Vernet un véritable échec. Quelques critiques ont essayé de défendre l'œuvre en attribuant à la fumée un peu trop épaisse le mauvais effet du tableau. Nous trouvons au contraire qu'il n'y a pas assez de fumée, car alors on n'aurait rien vu du tout, et nous n'aurions pas à présent le regret de les contredire.

Le Choléra à bord de la Melpomène a fourni au même artiste l'occasion de prendre une éclatante revanche: disons tout de suite qu'il en a parfaitement profité. Les ravages du fléau, comptant déjà plusieurs victimes, se manifestent avec une intensité effrayante sur la physionomie du jeune mousse, dont le chirurgien interroge le pouls. Pauvre enfant! il est debout, terrifié par le mal qui vient de le frapper au milieu de son travail; ses traits se décomposent, et la vie, un moment concentrée dans ses yeux, va s'échapper de son corps. L'aspect de cette figure est saisissant. Sa mère, qui sait! l'attend peut-être assise au bord du rivage, le regard perdu dans l'immensité et cherchant à apercevoir une voile à l'horizon. Malheureux mousse, chair à requin! On le lancera tout à l'heure par un sabord, à la suite de ces cadavres

verdis que l'on descend aussi à leur dernière demeure. Un coup de canon saluera leur départ, et ni sa mère ni sa sœur n'auront la consolation d'aller planter quelques fleurs sur sa tombe auprès d'une croix de bois. Cette humble enseigne lui est devenue inutile; le gouffre toujours béant, l'immensité des flots viennent de l'engloutir; qu'il repose en paix! Si le navire résiste et rentre heureusement au port, quelque survivant rapportera à la vieille mère en larmes, à la petite sœur désolée, le chapeau de cuir du pauvre mousse, sa ceinture de laine rouge et aussi peut-être le chapelet bénit par le curé du village la veille de son départ. Horace Vernet a fort poétiquement rendu la terrible vérité de ce drame maritime.

L'austère portrait du général des frères de la Doctrine chrétienne occupe une trop grande place dans l'œuvre de l'artiste pour que nous le passions sous silence. C'est un travail devant lequel les hommes du métier s'extasient. Toute critique tombe devant une figure peinte de cette façon. Au premier abord, peut-être, paraîtra-t-elle vulgaire; mais qu'on regarde de plus près : sous ce noir costume et sous cette grossière ceinture, l'homme distingué se révélera, et l'on admirera le chef-d'œuvre dans lequel Horace Vernet a déployé une énergie de couleur jusque-là inconnue chez lui. La physionomie douce et fine du révérend frère Philippe, sa simplicité chrétienne, tout, même sa modestie et son savoir, se lit sur ses traits accentués, qui respirent en même temps l'activité ardente de l'apostolat et la foi calme du pieux serviteur

des pauvres. A l'autre extrémité de la salle, le portrait en pied du maréchal Vaillant, dans tout l'éclat de son grand uniforme et de sa riche santé, contraste avec le corps maigre et le visage pâle du bon frère. L'un a son bréviaire à la main en signe de soumission; l'autre a son bâton de maréchal en signe de commandement. Tous les deux sont des soldats, mais pas au service de la même idée. Celui-ci combat pour la foi, tandis que celui-là combat pour la gloire. Ces différences de vocation sont admirablement exprimées par le pinceau de l'artiste; l'attitude fière, hautaine même du maréchal indique un homme habitué à vaincre; celle du prêtre, modeste et recueillie, invite à la confiance et presque à l'expansion. En résumé ces deux toiles dénotent chez Horace Vernet une aptitude remarquable que quelques critiques lui dénient à tort, celle du portrait. Rarement parmi les hommes qui en font une étude spéciale, nous rencontrons autant d'animation, de simplicité et de vie que dans les têtes de ce peintre. On sait, au surplus, que la plupart des personnages mis en scène dans ses batailles sont copiés d'après nature, chose d'ailleurs facile à constater. Le tableau qu'il fit il y a quelques années, représentant Louis-Philippe, sortant à cheval par la grande grille de Versailles avec ses cinq fils, était encore une œuvre distinguée dans le genre de celles dont nous parlions tout à l'heure. Comme portraits, il est impossible de voir quelque chose de plus ressemblant. Où est-il à présent ce tableau? Où sont les jeunes princes et le vieux roi dont la descendance semblait si bien

assurée? Ils sont, les uns dans la tombe, les autres dans l'exil. L'histoire de l'art est remplie de ces enseignements, rudes leçons de philosophie où nous devrions apprendre que rien n'est stable en ce monde, ni les pouvoirs en apparence les mieux défendus, ni les sympathies politiques les plus ardentes, ni les royautés, ni les empires, ni les républiques. Tout passe et tout lasse, a dit un sage penseur, et il a eu raison contre nous qui aurons éternellement le tort de croire le contraire. Certes s'il était possible, après avoir analysé les œuvres de l'art, de raconter les fortunes diverses de chacun des personnages représentés, le commencement et la fin de leur existence, que de choses intéressantes il nous resterait à dire! Que d'études approfondies de l'esprit et du cœur humain il y aurait à faire! Quelle utile école ce serait pour nos hommes politiques, gouvernants et gouvernés qui, les premiers, aveuglés par le succès, les seconds, par l'esprit d'opposition, ont des yeux et ne voient pas, ont des oreilles et n'entendent point! Parmi les carrières ouvertes aux méditations philosophiques, on en compte peu d'aussi instructives que celle des arts; et ce qui paraît dans la pensée du vulgaire une étude superficielle et superflue est peut-être, quand on y réfléchit, celle qui fait le mieux apprécier la valeur de toutes choses. Aucune ne présente sous un aspect varié autant de thèmes à la pensée, autant de textes aux réflexions sérieuses. Aucune étude, en résumé, ne demande autant de croyance et de vocation. L'artiste incrédule, c'est-à-dire celui qui ne croirait ni à la

beauté, ni au courage, ni à l'honneur, ni à la gloire, ni à Dieu, cet artiste-là serait incapable de produire quelque chose de bien, parce que la croyance seule inspire, et que, sans inspiration, l'artiste n'est plus qu'un industriel. Or, quand au début de la vie, un jeune homme plein d'ardeur, d'enthousiasme, de foi, a travaillé et réussi dans ses œuvres, qu'il jette ensuite à la fin de sa carrière un regard sur le passé, qu'il se demande où sont allés les rois, les princes, les conquérants, les soldats, les poëtes, les philosophes qu'il a contribué à illustrer, que voit-il, qu'entend-il autour de lui ? Des désertions, des infortunes, des mensonges, toujours des lamentations.

Il suffit de porter les yeux autour de soi, et partout dans la nature qui se transforme, dans les idées qui s'élèvent, dans les besoins qui se multiplient, dans l'industrie qui progresse, dans la raison qui grandit, dans la religion qui s'épure, il est facile de juger et de se rendre compte de la puissance de cet axiome : « Il n'y a qu'une vérité dans l'art, le beau; qu'une vérité dans la morale, le bien; qu'une vérité en politique, le juste. » De tout ceci, il reste une conséquence à déduire, c'est que les artistes doivent viser *au beau*, les poëtes *au bien*, et les gouvernements *au juste*. Nous ne dirons pas à la façon des intolérants : En dehors de l'Église, pas de salut; mais nous dirons : En dehors de la foi sacrée, pas de vie pour l'art, pas d'avenir pour l'artiste. Qu'il travaille et qu'il espère, sans se préoccuper de l'instabilité des choses humaines, et Dieu l'aidera. Nous ignorons quel genre de croyance guide

Horace Vernet; est-ce le succès qu'il déifie, ou la victoire qu'il adore sous la forme d'un zouave? nous ne pourrions le dire exactement. Ce qui est certain, c'est qu'il a une religion vive, ardente, fanatique même, pour tout ce qui touche à la vie militaire. L'annuaire n'en dit pas plus long que lui sur la composition de chaque régiment, de chaque corps. Non-seulement Horace Vernet sait la manœuvre et fait l'exercice, mais encore il possède à fond tout le vocabulaire du troupier. Chaque chose a son nom, et dans ce pittoresque langage, l'illustre peintre est de force à tenir tête au plus savant grognard. Ce n'est pas cependant qu'on puisse lui reprocher un culte trop exalté pour *les vieux de la vieille*, tant appréciés par M. Émile Marco de Saint-Hilaire, qui en a, grâce à Dieu, épuisé la série. Horace Vernet aime la jeune génération. Si ses tableaux commencent à 1814, ses sympathies ne datent que de 1830. Il a peint le maréchal Moncey avec conscience, Lamoricière avec amour. Il a beau s'éloigner de l'Afrique, il y revient sans cesse. Cette année encore, *une Messe au camp* lui en a fourni le prétexte. C'est une belle page, un peu pâle sans doute à côté de ses grands tableaux de bataille, mais touchante cependant et supérieurement interprétée. L'autel dressé sur des tambours, un spahi pour enfant de chœur, et les soldats agenouillés remplaçant les dévotes, enfin un je ne sais quoi de vaporeux et d'imposant dans cette cérémonie célébrée en plein air aux premières lueurs du jour; voilà plus de conditions qu'il n'en faut pour obtenir

un nouveau succès. Ce tableau représentait dignement à l'Exposition universelle l'arrière-garde des forces d'Horace Vernet. Ses troupes ont défilé au bruit de la musique militaire et des applaudissements publics; laissons-les reprendre leurs quartiers d'hiver et n'inquiétons pas même les sentinelles perdues, de crainte d'avoir encore une fois toute l'armée sur les bras.

L'histoire sacrée, pourvu qu'elle porte un sabre, trouve grâce aux yeux du peintre guerrier. *Judith et Holopherne*, cent fois reproduits par la gravure depuis leur apparition au salon de 1831, reviennent plus noirs que jamais. Il y a vingt-cinq ans que pour la première fois Judith leva son yatagan sur la tête toujours endormie d'Holopherne, et les voilà encore tous les deux dans la même position, les héros de cette interminable et sainte tragédie, qui menace de durer jusqu'à la fin des siècles sans dénoûment possible. Nous avions bien entendu dire que les femmes étaient avides de ces sortes de spectacles terribles, où leurs nerfs trouvent un utile emploi; mais de ce penchant, un peu dépravé sans doute, à une contemplation féroce qui dure vingt-cinq ans, il y a loin, et c'est là une trop grande cruauté. Au surplus, nous sommes sans doute mauvais juge de cette scène infiniment trop prolongée; car nous n'avons même jamais compris comment la Bible glorifie si facilement la rouerie effrontée de la veuve de Manassès, qui, feignant de se glisser dans le lit d'un homme amoureux d'elle, l'enivre et lui tranche la tête durant son som-

meil, sous prétexte qu'il est le lieutenant de Nabuchodonosor et qu'elle veut sauver Béthulie, sa patrie assiégée. Quoi qu'il en soit, nous regrettons la peine prise par un peintre aussi distingué qu'Horace Vernet pour nous remettre sous les yeux un sujet que nous connaissions déjà trop. Cette indifférence, devant l'œuvre assez magistrale cependant de l'artiste, tient-elle à ses défauts ou plutôt à notre mobilité d'impressions? Nous sommes très-porté à admettre la dernière raison; car il est certain que l'ennui qu'on éprouve à revoir fréquemment les mêmes choses doit entrer pour beaucoup dans les jugements qu'on en porte. Judith et Holopherne ont cessé d'être intéressants pour tout le monde, et, dans notre opinion, ils ne l'ont même jamais été. Excepté Charlotte Corday, nous ne pouvons comprendre la femme qui assassine; à plus forte raison nous ne devons l'admirer ni dans l'art ni dans la réalité. Le règne de la femme devant être le règne de la douceur et de la grâce, l'enthousiasme excité par ces viragos en jupons, que la Révolution de 93 a mises à la mode, nous paraît incompréhensible. L'art peut s'inspirer de ce type à demi masculin pour la sculpture, et ces fortes femmes font bien comme supports de colonnes dans les gares de chemins de fer, dans les monuments et sur les fontaines de la place publique, où elles représentent à merveille des fleuves, des villes ou des passions. La peinture exige, de nos jours, des proportions plus délicates, et la Judith d'Horace Vernet, quoique fort belle, reste dans son ensemble une sorte

de colosse féminin désagréable à regarder longtemps.

Rebecca à la fontaine et les *deux Mazeppa* appartiennent aussi un peu à cette même école, qui n'est ni l'art ancien ni l'art moderne, mais un mélange adroit des traditions de David associées au style romantique. Ces diverses tentatives, bien qu'elles aient réussi au delà de toute espérance à Horace Vernet, ne constituent cependant pas, chez lui, un progrès véritable. C'est un genre bâtard, qui convient peu à la netteté et à la franchise militaire de l'artiste. Au reste, il a paru le comprendre, puisqu'à partir de 1831 il y a complétement renoncé. De pareils tableaux, assurément fort consciencieux, ont eu le rare bonheur d'arriver à une époque de transition, où l'art, encore incertain de sa marche, flottait entre les souvenirs d'autrefois et les aspirations de l'avenir. Aujourd'hui, ces tentatives ne seraient plus possibles. Encore une fois, la vraie terre féconde pour le génie d'Horace Vernet, son climat et sa patrie, c'est la terre d'Afrique; elle est fertile en bons officiers et en grands artistes. Depuis Vernet jusqu'à Delacroix, tous ceux qui sont venus l'étudier l'ont fait avec profit. Voyez plutôt; elle porte constamment bonheur au pinceau sympathique qui a retracé la prise de la Smala. Le *Retour de la chasse aux lions* est la dernière des scènes africaines qu'il a peintes. Au centre d'une oasis chargée d'ombrage et de fraîcheur, sous des arbres séculaires, comme Rousseau et Troyon savent les reproduire, un jeune Arabe, aux yeux doux et

presque timides, traverse, monté sur un âne, un gué aux eaux murmurantes. Cet enfant, de seize ans environ, porte en bandoulière le long fusil de la contrée, et sous lui, en guise de selle, il a jeté négligemment la peau d'un lion monstrueux. L'effet de ce petit Bédouin, à l'air nonchalant, rentrant dans sa tribu, les jambes pendantes sur le plus pacifique des quadrupèdes, avec une pareille dépouille, cet effet-là est indescriptible. Ils sont trois, l'enfant, l'âne et le lion, que l'œil regarde stupéfait, et cependant les deux êtres vivants, principaux personnages du tableau, ont l'un et l'autre la physionomie aussi calme que s'ils revenaient du marché voisin, rapportant sous la tente les provisions de la semaine. Il nous est souvent arrivé, comme à tout le monde, d'assister à des retours de chasse, et de subir par conséquent, de la part des enfants de Saint-Hubert, de trop longues histoires. Jamais, nous l'avions alors juré, nous n'aurions voulu provoquer de tels récits; nous voudrions ici au contraire, au risque de manquer à nos serments, interroger et entendre, sans perdre un mot, le héros de cet exploit. Mais ceux qui les exécutent, bien différents en cela de nos tueurs de lièvres et de perdreaux, ne racontent jamais rien. Ils étendent le produit de leur chasse aux pieds des femmes du camp, qui en font un berceau pour leurs enfants. Voilà comment les choses se passent là-bas. Les chasses se font, mais ne se narrent jamais; tandis qu'en France elles se narrent souvent sans se faire. L'Arabe, assez conteur de sa nature, ne parle jamais de lui. Observez

la physionomie de ce nouvel émule de Jules Gérard, faible adolescent qu'on jugerait tout au plus capable, en France, de porter la carnassière. Puis, lorsque vous l'aurez bien regardé, dites si vous espérez que ce vainqueur de lions, à cheval sur un âne, vous apprendra par de longs détails les dangers qu'il a courus dans ce duel terrible, sans témoins peut-être, où, à la clarté douteuse des étoiles, il aura été au fond de quelque ravin guetter son noble adversaire et lui offrir le combat, au risque d'être broyé et dévoré par lui. Ce *retour* parle d'ailleurs assez éloquemment à l'esprit et à l'âme pour dispenser le héros de tout commentaire. Nous trouvons une grandeur incomparable à cette scène charmante succédant aux angoisses de la lutte et laissant comprendre ses dangers. Une réflexion arrive involontairement à l'aspect d'un enfant qui, à l'âge où les jeunes Européens ne songent guère qu'à de futiles distractions, va chercher les siennes jusque dans le repaire du lion. Quelle excellente école de la guerre que la chasse ainsi comprise ! Quel vaillant soldat sera cet enfant devenu homme ! La race forte des Kabyles, nos plus redoutables ennemis de l'Atlas, n'a pas été formée autrement. C'est par ces luttes qu'ils préludent aux exploits sanglants de l'avenir ; c'est dans cette habitude et ce mépris perpétuel du danger qu'ils puisent l'indomptable énergie de leur résistance. Nous pourrons les civiliser et les soumettre à nos lois, jamais les vaincre complétement ni les plier à nos mœurs faciles, polies, énervantes, et tendant malheureusement à faire disparaître cet

esprit aventureux, nécessaire aux races humaines pour leur faire accomplir de grandes choses.

Ce *Retour de chasse* couronne brillamment l'œuvre considérable d'Horace Vernet. On retrouve là ses plus solides qualités de dessin et de couleur, sa facilité charmante, son sentiment de la vie et du mouvement; et ce qu'on retrouve par-dessus tout dans cet excellent tableau, c'est l'inspiration de la jeunesse. Le talent de l'artiste n'a pas d'âge; par un rare privilége, il conserve aujourd'hui la vigueur qu'il avait il y a trente ans. Peintre militaire dans toute la force du terme, Horace Vernet, toujours actif, toujours ardent comme les brillants officiers que son pinceau immortalise, est le plus dévoué serviteur de la gloire de nos armes. A ce titre, l'histoire lui devra quelques-unes de ses couronnes en échange des services qu'il lui a rendus.

PAUL DELAROCHE

PAUL DELAROCHE.

Les hommes de génie sont comme les femmes qu'on aime, on ne les aborde jamais qu'en tremblant. Ce sentiment de crainte respectueuse est celui que nous éprouvons en traçant les lignes que l'on va lire. Paul Delaroche, par ses œuvres, son caractère, les services qu'il a rendus au pays, a droit à la reconnaissance publique. Si, à notre grand regret, nous ne voyons plus ce talent sympathique figurer dans nos Salons, si Ary Scheffer et lui ont tenu rigueur à l'Exposition dernière, il faut nous incliner devant les considérations particulières qui ont motivé leur abstention. D'ailleurs, aux grands penseurs l'isolement est quelquefois nécessaire, et là où la malignité serait disposée à voir de l'orgueil et du dédain, nous n'apercevons, quant à nous, qu'un sentiment de dignité personnelle bien entendu et de fidélité touchante au malheur. C'eût été, au point de vue de l'amour-propre national, une grande satisfaction de pouvoir montrer aux étrangers, sur ce vaste théâtre

des beaux-arts, les manifestations du génie français représenté par Paul Delaroche et Ary Scheffer; mais leurs œuvres, répandues dans le monde entier, n'avaient pas besoin de cette consécration nouvelle. Il est même bon que ces maîtres, chargés de couronnes, s'éloignent un peu et laissent, comme autrefois les vainqueurs des jeux olympiques, la place libre aux jeunes athlètes qui débutent dans la carrière.

Tandis que l'Italie, épuisée de chefs-d'œuvre, se repose dans sa gloire et tourne contre la tyrannie étrangère les forces vives qu'elle dirigeait jadis vers les arts, la France, depuis trente ans, ne cesse de grandir. Elle cherche, par tous les moyens possibles, à justifier sa réputation nouvelle de suprématie dans les choses de l'intelligence. Mère féconde, dévouée, mère admirable, aucun obstacle de l'arrête, aucun sacrifice ne lui coûte lorsqu'il s'agit de la gloire de ses enfants. Parmi ceux qui ont le plus contribué à élever la peinture à ce degré remarquable où nous la voyons aujourd'hui, il est équitable de citer Paul Delaroche. Tous nous avons gardé le souvenir de ces tournois brillants de l'art moderne d'où sortait continuellement vainqueur l'auteur de *sainte Cécile*, des *Enfants d'Édouard* et de *Charles Ier*. C'était un beau temps que celui-là, le temps des polémiques acharnées, des combats littéraires, des discussions philosophiques. Les lettres, la peinture, la musique, toutes les grandes choses passionnaient alors autant que la Bourse passionne aujourd'hui, et du fond de nos colléges, nous commencions déjà nous aussi à fa-

tiguer Victor Hugo, Lamartine, Lamennais, George Sand de nos félicitations enthousiastes en prose et en vers. Quelles courtes heures nous passions à dévorer leurs œuvres et à lire avec orgueil les réponses bienveillantes dont ces maîtres du siècle payaient parfois nos premiers bégayements, nos naïves et indiscrètes sympathies! Deschanel s'en souvient, lui, notre vieil ami, le plus favorisé de nous tous, et à juste titre, par les billets charmants du grand poëte de la place Royale. Comme nous les savourions, à nos heures d'épanchements et de confidences intimes, ces lettres affectueuses et paternelles où étaient jetés les premiers liens d'une sainte fraternité, qui n'a fait que se fortifier avec les épreuves du temps et de l'exil! Puis c'était aux galeries du Louvre que nous allions transporter le théâtre de nos luttes ardentes. Là, tous ensemble échappés de l'école, nous recommencions en face des œuvres d'Ingres, de Paul Delaroche, d'Eugène Delacroix, d'Ary Scheffer, de Tony Johannot, les discussions passionnées que suscitaient sur nos bancs les écrivains précédemment cités. Cependant, constatons-le, à travers ces appréciations un peu folles de la première jeunesse, appréciations plus faites avec le cœur qu'avec l'esprit, il y avait toujours de notre part à tous une vénération profonde pour le mérite réel, l'appelât-on classique ou romantique. En dépit de nos préférences, tous nous nous inclinions avec respect devant ces grands interprètes de l'art; leur sévérité alors effrayait un peu notre fougue. Si à cette époque l'immortel auteur de *Stratonice* n'avait

pas encore ouvert nos yeux à la lumière, du moins n'étions-nous pas au nombre des insulteurs, et remettions-nous à plus tard un jugement dont nous sentions bien n'avoir pas conscience. Un secret instinct nous avertissait qu'un talent supérieur pouvait seul arriver à cette perfection idéale du style. Mais si nous avons commis la faute de ne pas apercevoir du premier coup les hautes qualités qui nous frappent aujourd'hui chez Ingres, disons, pour notre excuse, qu'il n'en a pas été de même à l'égard de Paul Delaroche. L'histoire éloquemment traduite par son pinceau acquérait, grâce à lui, un intérêt nouveau; il nous la faisait aimer et forçait la jeune génération à étudier surtout ce règne de Cromwell, glorieux et sanglant tout à la fois pour l'Angleterre, règne qui a eu l'insigne privilége d'avoir pour historiens M. Villemain d'abord, M. Guizot ensuite, les deux plus grands écrivains en ce genre de notre époque. Quelque attachante que soit la narration de ces deux maîtres, quelle que soit la vérité de leurs aperçus, ni l'un ni l'autre ne pouvaient frapper l'imagination de la jeunesse studieuse, comme le firent alors les tableaux admirables de Paul Delaroche.

La *Mort d'Élisabeth* marquait le premier pas dans ces investigations pieuses que le peintre allait faire avec tant de conscience, de sagacité et d'éclat à travers les révolutions d'Angleterre. La chute du parlement, la mort courageuse du roi Charles Ier, le caractère dissimulé et persévérant du Protecteur, son génie administratif, son énergie, sa puissance, la

prospérité qu'il donna à son pays, en enlevant la Jamaïque aux Espagnols et en abaissant la marine rivale de la Hollande ; tous ces grands souvenirs politiques renaissaient à la vue des belles toiles du Louvre, où Paul Delaroche venait déployer chaque année les ressources merveilleuses de son talent. Pour la première fois enfin dans l'histoire, il nous montrait un roi mourant en roi. Qui ne se souvient de cette belle tête de Charles I[er], opposant la dignité du dédain aux grossières familiarités des soldats ivres et soufflant la fumée de leur tabac au visage de leur souverain prisonnier? Où vit-on jamais, d'une part, plus de noble fierté et un plus grand mépris de l'outrage; de l'autre, plus de cynisme et de brutalité? Ce tableau eut alors (1836) un prodigieux succès, on allait le voir souvent; puis on y retournait encore, comme on va entendre, sans se lasser, une œuvre de Corneille et de Racine, interprétée par Rachel; comme on relit un chapitre de Tite Live ou une oraison funèbre de Bossuet. C'est qu'en face de cette scène de la royauté brisée, mais non flétrie, qui allait tomber dans le sang, il y avait une conclusion morale à tirer, tout à l'avantage de notre génération. Elle aussi venait de renverser un trône ; mais personne en France n'avait songé à insulter le roi, et le vieux monarque était parti escorté respectueusement par sa garde jusqu'à Cherbourg. Évidemment, qu'il y eût songé ou non, l'œuvre de Paul Delaroche, composée après la révolution de 1830, avait le caractère d'une leçon d'histoire ; cette œuvre, en effet, ne semblait-

elle pas dire à la dynastie nouvelle : « Voyez à quoi tient le pouvoir politique en ce monde et où il mène ; ne mettez donc pas en lui toutes vos espérances ; tâchez plutôt de jeter dans l'esprit du peuple des idées nobles et généreuses, qui, en le grandissant, vous protégent un jour, dans la mauvaise fortune, contre l'ingratitude et les lâches outrages. » C'est le propre de la peinture élevée de faire naître de telles réflexions : sous ce rapport, Paul Delaroche a le rare privilége de captiver les graves pensées. Au fur et à mesure qu'on parcourt à sa suite cette histoire d'Angleterre, si féconde en incidents dramatiques, on reste frappé de l'ampleur avec laquelle il a su en traiter les principaux épisodes. Le côté philosophique des événements, les grandes infortunes politiques, les revers, les exécutions capitales, l'attirent de préférence. Tantôt il nous montre *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier*, comme pour mieux s'assurer lui-même de la mort de sa victime et mesurer le court espace qui sépare le trône de la tombe : saisissante étude, féconde en enseignements salutaires pour l'homme politique autant que pour l'artiste ; tantôt il nous émeut en représentant *lord Strafford*, l'antagoniste malheureux de Buckingham, devançant sur l'échafaud le prince ingrat qui, en récompense du dévouement de ce fidèle serviteur, eut la lâcheté de signer son arrêt de mort (12 mai 1641). Puis, c'est encore cette touchante enfant portée au trône malgré elle, *Jane Grey*, mourant à dix-sept ans sur l'échafaud (1554), avec tout le prestige de l'esprit, de la

beauté, de l'innocence, et donnant à son siècle l'exemple de la résignation devant l'injustice. Ces tableaux de Paul Delaroche sont trop universellement connus pour que nous ayons besoin d'en faire ici l'analyse : ce serait presque diminuer leur mérite que de se croire obligé de les vanter encore. Il nous suffira de dire que le genre historique en peinture n'a rien produit d'aussi sérieux.

L'influence de Paul Delaroche en France a été considérable depuis trente ans. L'auteur de *Richelieu traînant après lui Cinq-Mars et de Thou pour les faire décapiter*, et de *Mazarin se faisant tenir les cartes à son lit de mort,* est un des maîtres respectés par la critique. Nul n'a formé plus d'élèves distingués que lui; la plupart d'entre eux sont déjà devenus célèbres; ils se nomment Hébert, Gendron, Gérôme, Jalabert, et composent dans l'armée des artistes cette glorieuse avant-garde que nous voyons toujours aux premiers rangs des Expositions. Jeunes et forts, ils se jettent courageusement dans la mêlée et se rallient étroitement autour de ce drapeau du progrès qu'ils sauront maintenir où la main du maître l'a planté.

Pendant trop longtemps la France s'est contentée des productions aimables et superficielles dont les œuvres de Watteau, de Mignard et de Boucher offrent les premiers modèles. Nous occupions alors dans le monde des arts un rang très-secondaire. On parlait de nos peintres à peu près comme on parlait de nos danseurs; les uns et les autres étaient gracieux et légers, voilà tout. Les bergères avec leurs moutons

savonnés, leurs houlettes à devises et leurs Corydons, amoureux indiscrets les surprenant toujours endormies, régnaient du fond des boudoirs au même titre que les élèves de Dupré et de Vestris, par leurs ronds de jambes, leurs pirouettes et leurs entrechats ridicules, régnaient dans les salons de l'Europe. C'était le temps heureux de la médiocrité où l'art qui nous sert aujourd'hui de dessus de porte rivalisait avec la sottise de ce *dieu de la danse* qui avait coutume de dire : Il n'y a que trois grands hommes en Europe, moi, Voltaire et le roi de Prusse. On conçoit que l'art réduit à ce rôle infime fût loin d'avoir l'importance qu'il a obtenue aujourd'hui, grâce aux efforts d'Ingres, de Paul Delaroche, d'Ary Scheffer, précédés dans la carrière par David, Girodet et Gros. Toutefois, après avoir rendu justice à ces trois derniers maîtres, qu'il nous soit permis de féliciter hautement nos contemporains de ne les avoir pas imités servilement. La peinture, au temps de Napoléon, se ressentait encore beaucoup trop des traditions du mauvais goût. Le désir d'éviter un danger faisait tomber dans un autre. Aussi voyons-nous par les œuvres de cette époque que la crainte de la mythologie poussait les hommes de talent eux-mêmes à revenir sans cesse au monde romain, non pas malheureusement à celui de Michel-Ange et de Raphaël, nous ne nous en plaindrions pas, mais à celui du Bas-Empire. On passait sans transition des amours de Jupiter et de Junon, de Galatée et de Polyphème qui lançait des rochers à la tête de ses rivaux et les écrasait, comme

il fit de ce pauvre Acis dans un accès de jalousie; on passait, disons-nous, de ces scènes fantastiques au monde de Justinien et de Théodora, tout aussi barbare et moins intéressant. Puis, de peur de revenir aux mignardises ou de sacrifier aux Grâces, comme on disait autrefois, on tapissait nos musées des aigles de Rome et des éternels costumes de la ville éternelle. C'était à périr d'ennui au milieu de cet art nouveau qui n'apportait en France que les types d'un vieux monde en décadence, aussi froid à l'œil qu'au cœur. Les artistes faisaient fonction de costumiers et étalaient devant nous les défroques abandonnées depuis des siècles dans la poussière d'Herculanum et de Pompeï. Non-seulement les peintres alors, David en tête, semblaient prendre plaisir à revêtir leurs héros de la toge et du péplum, mais ils imaginaient encore d'en affubler les grands personnages de leur temps. Il n'y a guère plus de vingt-cinq ans que les artistes ont renoncé à représenter Napoléon en costume d'empereur romain. Il a fallu l'audace de nos contemporains pour délier les sandales du grand capitaine et lui remettre aux pieds les bottes à l'écuyère qu'il portait à toutes ses batailles. Encore connaissons-nous plus d'un artiste qui n'a pas pardonné, à l'heure qu'il est, cet excès de hardiesse. Ceux-là sans doute fabriquent obstinément à l'ombre de leurs ateliers des Benjamin Constant, des Cuvier et des Chateaubriand habillés à la dernière mode du temps de Tibère, sous prétexte que l'emploi des plis est avantageux; ces persévérants admirateurs du costume romain font naï-

vement toute l'année des travestissements qui n'auraient de raison d'être que durant les folies du carnaval. Qu'on ne conclue pas cependant de ces lignes à un grand enthousiasme de notre part pour les vêtements du jour : nous leur devons au contraire cette justice de reconnaître qu'ils pourraient difficilement être plus laids. Néanmoins il nous semble aussi ridicule d'habiller les hommes du XVIIIe et du XIXe siècle avec les costumes de Dioclétien que de représenter le persécuteur des martyrs assistant, du haut des gradins du Colisée, en habit noir et en gants blancs, au sacrifice de ses victimes. L'un de ces anachronismes vaut l'autre, tous deux blessent également la raison. Quand on pense au temps et aux efforts qu'il a fallu pour faire comprendre à certains artistes l'absurdité d'une telle méthode, on apprécie davantage les hommes qui ont ramené en France l'amour du vrai et le goût du beau. Sachons donc rendre justice, tous tant que nous sommes, aux maîtres de la peinture actuelle; et si, comme nous le voyons, l'art n'est que l'expression plus ou moins heureuse des magnificences de la nature, tâchons qu'il atteigne ces proportions grandioses qui ont fait dire à Platon que le beau était *la splendeur du vrai*. Encore une fois, le vrai, le beau et le bien ne doivent former en peinture, comme en philosophie, comme en morale, qu'une seule et même chose, sans laquelle rien n'est parfait en ce monde. Qu'on ne s'étonne point de ce langage, qu'on ne crie pas à la théorie ou au rêve; cette opinion est le résultat des plus simples observations. Il

n'y a là aucun propos subversif ni révolutionnaire de l'art; et si l'on devait nous reprocher quelque chose à ce sujet, ce serait de placer ici, comme une idée nouvelle, un axiome bien compris déjà au XVIe siècle par les grands artistes qui remplirent alors le monde entier du bruit et de la beauté de leurs œuvres.

Aux yeux de quelques critiques, Paul Delaroche, nous le savons, passe pour un de ces novateurs dangereux qui ont lancé l'art dans les voies périlleuses du romantisme. La *Mort d'Élisabeth*, *une Scène de la Saint-Barthélemy*, les *Enfants d'Édouard*, *Jane Grey*, la *Mort du duc de Guise*, *Strafford*, ces glorieux objets de l'admiration publique, ne sont à leurs yeux que des sacrifices habiles faits au mauvais goût du siècle pour les spectacles sanglants, sources de voluptés horribles où les dramaturges modernes vont d'ordinaire jeter leurs filets. Voilà pourtant comment raisonnent encore aujourd'hui des hommes d'esprit. Pauvres aveugles! il faut les plaindre de ne pas voir la lumière; honnêtes retardataires, ils en sont encore au triclinium des anciens, et se nourrissent là des mets et des idées d'un temps qui ne peut plus nous faire vivre, nous intéresser ni nous instruire. Ils ressemblent à ces bonnes gens qui, assis au parterre de la Comédie-Française, réclament à nos auteurs modernes l'*unité* d'Aristote. Qui est-ce qui y pense aujourd'hui? Personne, Dieu merci, excepté ces messieurs. Nous retrouvons en eux les adversaires passionnés de *Chatterton*, de *Marion Delorme*, de *Notre-Dame de Paris*, de *Mademoiselle de Belle-Isle*,

de *Jocelyn*, de *Valentine*, de *Barnave*, du *Caprice*, c'est-à-dire d'Alfred de Vigny, de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, de Lamartine, de George Sand, de Jules Janin, d'Alfred de Musset, les plus grands et les plus charmants esprits du siècle. Oui, Paul Delaroche, au milieu de cette bonne compagnie, fut accusé, lui aussi, de romantisme, et ni le *Christ sur les genoux de la Vierge*, ni *saint Vincent de Paul*, ni l'*Hémicycle du palais des Beaux-Arts*, ni *sainte Cécile*, ni la *Vierge au camélia*, ni la *Vierge au lézard*, ne pourront le laver de cette tache originelle; elle restera indélébile sur son front illustre, ceint déjà, comme celui de Ingres, des feuilles de l'arbre immortel que la tradition italienne nous représente repoussant sans cesse, quoique toujours arraché, aux bords du tombeau de Virgile. Nous venons de citer à peine la moitié de l'œuvre immense de Paul Delaroche; elle embrasse tous les styles, et se divise en trois parties distinctes : la première comprend les études religieuses; la seconde, les études historiques; la troisième, les portraits. Nous ne parlerons pas de quelques tableaux de genre fort bien réussis, tels que le *Philosophe entouré de ses livres* (1824); la *Suite d'un duel* (1826); l'*Épisode d'un naufrage*, la *Jeune fille à la balançoire* (1838); l'*Heureuse mère* (1843); la *Leçon de lecture* (1848); ces divers ouvrages de Paul Delaroche ont été, pour ainsi dire, les récréations de son génie; tous révèlent encore pourtant l'inspiration du maître, et trahissent par certains côtés brillants la flexibilité de ce rare talent

qu'aucune difficulté n'embarrasse. Au point de vue moral, l'apparition de Paul Delaroche aura eu des résultats sérieux, parce qu'en ramenant l'art à sa mission véritable, il relevait parmi nous le sentiment affadi du goût, il nous délivrait des églogues de trumeau, des chars de Vénus traînés par des colombes, en un mot, il remplaçait le joli et le faux par le beau et le vrai. Après Ingres et avec Ary Scheffer, l'auteur des *Enfants d'Édouard* est certainement l'homme de France qui a le plus efficacement travaillé au rétablissement des bonnes traditions. Certains novateurs ne seront pas de notre avis, nous le savons, et nous nous en consolons même, parce que ceux-là prennent la licence pour la liberté, et le cynisme pour le progrès. Ils viennent dire naïvement : Tout le talent de Paul Delaroche consiste dans le choix de ses sujets; c'est par ce moyen qu'il a passionné le public; c'est en empruntant tour à tour à l'histoire d'Angleterre ou de France des épisodes dramatiques, sanglants même, la *Mort de Jane Grey*, celle de *Strafford*, la *Visite de Cromwell au cercueil de Charles Ier*, *Marie-Antoinette devant le tribunal révolutionnaire*, que l'artiste a obtenu ce prodigieux succès. Nous ne nions certes pas que Paul Delaroche ne se soit constamment adressé aux passions les plus nobles, qu'il n'ait cherché à faire vibrer en nous les sentiments les plus délicats, tantôt en nous intéressant à la fin touchante de ces deux princes que l'ambition du duc de Glocester fit assassiner la nuit dans leur lit à la Tour de Londres (1483) ; tantôt en nous montrant la veuve

de Louis XVI plus belle et plus grande cent fois en face de ses ignobles accusateurs qu'au milieu des splendeurs de Versailles. Mais avec la meilleure volonté du monde, nous ne voyons pas en quoi un peintre aurait démérité, parce qu'il a préféré des sujets intéressants à des sujets sans valeur, des pages d'histoire à des fantaisies, enfin le sérieux au bouffon, le sublime au vulgaire. A ce titre le même procès de tendances pourrait être intenté à Victor Hugo et à Lamartine, pour n'avoir point développé dans leurs ouvrages les scènes favorites de MM. Pigault-Lebrun et Paul de Kock. Sous ce rapport, depuis Homère jusqu'à nos jours, il est peu de poëtes qui ne succombent sous le même reproche, car presque tous, nous parlons de ceux qui sont dignes de ce mot, ne firent jamais autre chose que de chercher des sujets dramatiques intéressants, élevés, pour instruire et passionner leurs lecteurs. Dans les arts comme dans les lettres, toute la question se réduit à savoir si ces sujets, une fois choisis, ont été bien traités. Là, seulement, il faut juger le poëte ou le peintre, et souvent tous les deux, parce qu'il est nécessaire que le poëte soit un peu peintre, et le peintre un peu poëte.

On dit quelquefois, en parlant d'un homme de talent : Il s'est élevé à la hauteur de son sujet. N'est-ce point implicitement reconnaître que c'est déjà un mérite ? Le bon sens l'indique d'ailleurs. Plus une question est grave, plus il faut de talent pour la développer ; plus le sujet d'un livre, d'un tableau, d'un drame est sérieux, plus il faut d'intelligence pour le

traiter dignement. Loin de faire un reproche aux artistes, aux écrivains qui vont puiser leurs inspirations dans les hautes régions de l'histoire, sachons-leur gré de leurs efforts, et encourageons-les comme on doit encourager les tentatives hardies dont le beau idéal est le but. Otez à l'art ce caractère sacré, dépouillez-le de sa pureté, faites de lui le complaisant copiste des mœurs bourgeoises, laissez-lui traduire les préoccupations cuisantes, les désirs effrénés des imaginations tendues vers le bien-être, le succès et l'argent, il n'exprimera plus rien et périra sans éclat et sans grandeur. Quand des esprits prévenus poursuivirent de leurs reproches injustes les premiers travaux de Paul Delaroche, ils ne se sont pas aperçus qu'ils ouvraient la voie aux exagérations réalistes que d'étranges disciples de l'art étalent hardiment aujourd'hui sous nos yeux. A force de répéter aux peintres : Ne touchez pas à l'histoire, ne passionnez point la jeunesse pour les royales infortunes, les morts héroïques, la vie des grands hommes, on en est venu à inspirer aux cerveaux impatients de renommée bonne ou mauvaise l'idée de nous réjouir la vue et de nous irriter les nerfs avec les produits drolatiques de la difformité humaine. C'est ainsi que les critiques qui reprochaient à Ingres, à Paul Delaroche et à Ary Scheffer des tendances trop spiritualistes, sont arrivés à faire mettre au jour ces baigneuses monstres, ces fileuses malpropres et ces dames espagnoles au teint de vieux chêne, ce *nec plus ultra* du réalisme forcené. Pour nous, la puissance réelle du peintre, la condition

de son immortalité, est tout entière dans l'union de la poésie et de la vérité; hors de là, rien de grand, rien de durable; et sans passer pour intolérant, on peut affirmer que, sans ces deux qualités essentielles, la peinture tourne à la fantaisie comme l'amour au caprice. Nous disions tout à l'heure que l'œuvre de Paul Delaroche se divisait en trois parties distinctes : la peinture religieuse, commençant au *Christ sur les genoux de la Vierge* (chapelle du Palais-Royal, 1820) et finissant à sa *Martyre* (1855); la peinture historique, la plus heureusement conçue et exécutée par l'artiste, date de sa *Jeanne d'Arc* et va jusqu'aux *Cenci marchant au supplice*, sérieux travail, inspiré sans doute du beau tableau que l'on voit au palais Colonna à Rome, tableau attribué à Guido Reni; enfin la troisième et dernière partie comprend tous les portraits depuis le portrait du marquis de Pastoret (1827), gravé par M. Henriquel Dupont, jusqu'à celui de M. Émile Pereire, le célèbre banquier. L'ensemble de ces ouvrages, formant jusqu'à présent plus de cent tableaux, constitue le bagage artistique que l'auteur de *Jane Grey* n'a pas jugé à propos de présenter à l'Exposition dernière. Nous le regrettons d'autant plus qu'il est à craindre que l'œuvre de Paul Delaroche ne soit pas encore suffisamment connu en Europe. Tout le monde parle bien de la *Mort d'Élisabeth*, de *Richelieu*, de *Mazarin*, de *Cromwell*, des *Enfants d'Édouard*, de *l'Hémicycle du palais des Beaux-Arts*; mais qui est-ce qui sait, par exemple, que cette ravissante tête d'ange toute pleine

de poésie et de mysticisme, chef-d'œuvre gravé en manière noire par Girard, et en taille-douce par Blanchard, est une création de Paul Delaroche? Qui est-ce qui sait encore que la *Jeune fille à la balançoire*, que l'on voit au musée de Nantes, que le *Christ avec les apôtres au jardin des Oliviers*, *l'épisode d'un naufrage*, *Moïse exposé sur le Nil*, proviennent aussi du même pinceau? Les artistes le savent, quelques hommes de lettres, un petit nombre d'amateurs peut-être; mais le public l'ignore, et en vérité c'est dommage, parce que son admiration pour l'auteur de ces belles toiles grandirait en proportion de leur mérite. Pour notre part, nous sommes heureux d'avoir pu étudier les merveilleuses ressources de ce talent encyclopédique, souple et varié, qui embrasse à la fois la religion, l'histoire, le genre et le portrait. Paul Delaroche nous rappelle par son activité et sa persévérance ces savants bénédictins du Mont-Cassin et de Saint-Maur auxquels nous sommes redevables des précieux travaux destinés à servir de complément à l'histoire civile, diplomatique et religieuse de notre pays. Mêlant, comme autrefois ces disciples laborieux de Saint-Benoît, l'étude des lettres à l'étude de l'art, l'auteur de *Napoléon passant le Saint-Bernard* a su porter la lumière dans les parties jusque-là obscures ou incomprises de cet étonnant fait d'armes. Il a le premier mis la vérité à la place du mensonge; toujours naturel dans ses compositions, il a compris et fait comprendre aux artistes de notre temps que la meilleure condition de durée et de succès dépendait surtout de la sobriété

des détails, de la simplicité de l'exécution. Ainsi, en rendant hommage au génie de David, Paul Delaroche a débarrassé notre siècle des tendances théâtrales de ce grand homme qui fut en quelque sorte le Murat de la peinture. Nous l'avons dit en parlant d'Horace Vernet, avant Paul Delaroche, le passage du Mont-Saint-Bernard n'avait été rendu qu'au point de vue d'une apothéose au cirque Franconi. Dieu merci, Paul Delaroche a restitué à cette page militaire sa grandeur vraie; il a fait cela sans diminuer, tant s'en faut, la poésie de cette entreprise difficile, que le premier capitaine des temps modernes pouvait seul mener à bonne fin. Ce n'est pas l'unique service rendu à l'art par Paul Delaroche; nous lui devons encore beaucoup pour la simplicité consciencieuse introduite par lui dans la reproduction des grands événements historiques. Il a fait passer son bon goût dans l'opinion publique; maintenant, grâce à la sévérité de cet artiste, elle ne s'accommoderait plus de l'agencement ridicule et pompeux de ses prédécesseurs. On a cessé de croire qu'il fallait aux toiles importantes l'accompagnement invariable des allégories et des accessoires écrasant le sujet principal. Les artistes contemporains se contentent de rendre simplement ce qu'ils conçoivent : progrès immense dont personne, nous l'espérons, ne songera à se plaindre.

Moins froid peut-être que Ingres, moins passionné qu'Eugène Delacroix, Paul Delaroche, sans avoir la sévérité inflexible du premier, ni l'audace fougueuse du second, appartient plus directement

peut-être à notre temps par un certain recueillement philosophique, qui donne à sa peinture l'aspect triste et résigné des physionomies intelligentes du XIXe siècle. On n'oublie jamais, en étudiant ses œuvres, qu'il travaille pour les fils de ce René dont Chateaubriand fut à la fois le type et le poëte ; de cet enfant tourmenté, malheureux, atteint de cette maladie incurable qu'on appelle le vague à l'âme ou la mélancolie. Au milieu de ce champ de bataille de la vie contemporaine, au plus fort de cette mêlée terrible des intérêts et des passions, quelque chose de supérieur domine cependant encore : c'est l'amour du vrai et l'instinct du beau que nous retrouvons à un si remarquable degré dans les tableaux de Paul Delaroche, comme dans les œuvres des grands écrivains, qu'ils se nomment Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo ou Villemain. Disons plus : il y a même une mystérieuse affinité entre ces hommes de lettres et ces artistes; les uns et les autres concourent au même but civilisateur. Il ne serait pas difficile de faire ressortir ici les rapports qui unissent l'auteur des *Martyrs* à l'auteur des *Enfants d'Édouard*, de *Jane Grey*, de *Strafford*, victimes de la barbarie politique, comme *Eudore* et *Cymodocée* le furent de la barbarie païenne. Chateaubriand et Paul Delaroche ont puisé l'un et l'autre leurs inspirations aux mêmes sources; tous deux combinèrent la tristesse rêveuse de notre temps avec la foi touchante des premiers âges. De là vient peut-être ce charme particulier qui nous attache au poëte et à l'artiste. Nous sommes

heureux et fiers de retrouver en eux un peu de nous-mêmes. Les passions que nous ressentons au fond de nos cœurs doivent naturellement nous rendre favorables à celles que la plume et le pinceau retracent avec tant d'éloquence. Il y a bien, dans cette façon d'apprécier, quelques parcelles d'égoïsme et d'orgueil; mais quelle est la chose humaine où un petit grain de ces deux semences mondaines ne s'introduit pas? Avouons donc nos faiblesses. Si Paul Delaroche nous séduit tant, indépendamment de son mérite intrinsèque, c'est surtout parce que nous rencontrons tous dans ses compositions quelques-unes de ces tendances secrètes à la mélancolie sceptique, qui forment aujourd'hui le fond du caractère des hommes de notre génération. Fils de Voltaire, nous sommes en quête d'une philosophie capable de donner à nos âmes souffrantes l'aliment nécessaire, inconnu encore, mais pressenti, que notre raison inquiète repousse, mais que notre faiblesse appelle de tous ses vœux. Quelle sera cette manne impatiemment désirée? Nous l'ignorons; tout ce que nous pouvons affirmer, c'est qu'elle viendra de Dieu; vérité nouvelle sans doute, elle apparaîtra tout à coup à l'heure de nos défaillances pour relever nos courages abattus, en nous montrant, comme en un glorieux symbole, le but de la vie fécondé par le travail et la souffrance.

Peu d'artistes ont apporté plus de persévérance que Paul Delaroche dans l'exécution de ses nombreux tableaux. Il ne s'est laissé ni irriter par les critiques ni aveugler par les louanges. Il a toujours cherché à

perfectionner sa manière depuis le *Christ descendu de la Croix*, qui marque son début dans la carrière en 1820, jusqu'à la *Martyre* que nous admirions l'an dernier. Voilà, par conséquent, trente-cinq ans que Paul Delaroche est en possession de la faveur publique. Eh bien ! il est permis de le dire, pendant cette longue période, l'artiste n'a pas cessé un seul jour de mériter l'estime de ses rivaux et la sympathie générale. Comme tous les peintres, il a été souvent inégal, quelquefois même malheureux dans l'exécution de certaines toiles. Il n'existe pas un homme de génie au monde qui puisse se vanter de n'avoir pas eu ses moments de faiblesse ; mais en somme Paul Delaroche a toujours été ce que nous le voyons aujourd'hui, un des artistes les plus consciencieux et les plus forts de l'Europe. Il marche à la tête de nos peintres, et fait partie de ce triumvirat illustre qui résume pour nous ce que la science et l'inspiration modernes ont produit de plus beau ; dire cela, c'est nommer Ingres, Ary Scheffer et l'auteur de l'*Hémicycle des Beaux-Arts*. Si nous n'ajoutons pas Eugène Delacroix, dont le nom vient se placer immédiatement à côté de ceux que nous venons de citer, c'est que ce puissant génie, parfois sublime, nous paraît moins détaché des passions de la terre, et qu'il tombe malheureusement quelquefois dans des exagérations et des hardiesses que rien ne saurait faire excuser. Sa *Chasse aux lions* en est un triste exemple, et nous avions besoin de voir à côté d'elle d'immortels chefs-d'œuvre signés du même nom pour

oublier cette impression, pénible comme un mauvais rêve.

En nous séparant, à regret, de l'œuvre de Paul Delaroche, répétons ce que disait de lui le doyen vénéré de la critique, le savant écrivain des *Débats*, à propos de l'*Hémicycle du palais des Beaux-Arts*. Le témoignage d'une telle autorité fera passer sur les témérités peut-être mal fondées de notre faible jugement : « Pour résumer en peu de mots l'ensemble de cette vaste composition, après avoir rappelé que devant les trois artistes de l'antiquité : Apelles, Ictinus et Phidias, s'échelonnent les quatre figures personnifiant les arts en Grèce, à Rome, au moyen âge et à la Renaissance; qu'à droite sont les architectes, à gauche les sculpteurs; que les peintres, divisés en deux sections, sont groupés : les uns, à droite, autour de Léonard de Vinci, de Raphaël, de Michel-Ange et de Poussin ; les autres, à gauche, avec Jean Bellin, Titien, Rubens, Rembrandt et Velasquez; il ne me reste plus qu'à faire connaître la dernière figure qui, comme clef de voûte, arrête, fixe et donne un sens à toute cette composition. Au centre du tableau, devant les quatre figures allégoriques et à peu de distance de la bordure inférieure, est une jeune femme à genoux, au type oriental, à la carnation chaude et vivace, ayant près d'elle un monceau de couronnes et en saisissant une pour la lancer hors du tableau vers les assistants. C'est le génie des arts, toujours jeune, toujours beau. Entouré de ses plus fervents et de ses plus glorieux adeptes, il vient

couronner les efforts des jeunes disciples qui s'élancent dans la carrière. Il serait difficile de faire sentir par des paroles l'art avec lequel le peintre a su, pour la pensée et pour l'œil, unir les cinq grandes divisions de cette scène. Les groupes si nombreux qui la composent, et qui jettent tant de variété dans la ligne générale, conservent néanmoins une unité remarquable et ne présentent qu'un tout, simple, majestueux et tranquille, que l'esprit saisit rapidement et qui sollicite la curiosité et l'attention au plus haut degré. La manière dont Delaroche a éclairé sa scène contribue puissamment à cet aspect de calme et de tranquillité. Profitant de l'ouverture de la demi-coupole, il a disposé sa lumière et projeté ses ombres comme si tous les personnages qu'il avait à peindre étaient effectivement éclairés par cette lumière naturelle, d'où il résulte que la dispensation du jour dans la coupole même et sur ses détails se trouve en harmonie parfaite avec le modèle des figures qui sont rangées en demi-cercle sur le tableau. Le centre de la composition où sont réunis les trois grands maîtres de l'art antique, les types des quatre grandes époques des arts, et la jeune femme qui distribue des couronnes, tout cet ensemble est traité dans un style grave et élevé pour lequel le peintre semble s'être inspiré de ce que l'antiquité grecque nous a laissé de plus pur. Dans le groupe où figurent Titien, Rubens et Rembrandt, entourés de la foule des grands coloristes, il règne une certaine liberté de lignes, un laisser-aller de mouvements et un éclat dans la teinte

des chairs et dans les vêtements, qui contrastent de la manière la plus heureuse avec le groupe opposé, où dominent les dessinateurs par excellence : Masaccio, Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Lesueur et Nicolas Poussin. En comparant la manière large et grandiose dont ces dernières lignes sont traitées, avec le style plus humble et quelquefois familier que Delaroche a choisi pour rendre des personnages accessoires, on est frappé de la diversité et du nombre des modes qu'il a employés pour répandre la vie et la variété dans une composition où il entre soixante-quinze personnages. Considéré sous ce rapport seulement, l'ouvrage de Delaroche donnerait la preuve de l'incroyable flexibilité de son talent, qui lui a permis de parcourir tous les degrés, tous les modes de l'art, depuis le genre simple, familier et pittoresque, jusqu'à la manière la plus grande, jusqu'au style le plus sévère et le plus élevé. »

Après cette docte appréciation de M. Delécluse, il ne nous reste que bien peu de chose à dire sur la peinture murale exécutée par Paul Delaroche. L'*Hémicycle du palais des Beaux-Arts*, si fatalement endommagé naguère par les flammes de l'incendie, est plus qu'un ouvrage, c'est un monument durable qui attestera brillamment dans l'avenir les progrès du XIXe siècle. Il est glorieux pour l'auteur d'attacher son nom déjà célèbre à l'une des plus belles et des plus vastes compositions de la peinture contemporaine. Placé au milieu du sanctuaire de nos maîtres, cette distribution idéale de récompenses ac-

cordées aux artistes modernes, en présence des génies de tous les temps et de tous les peuples, a un caractère grandiose en harmonie parfaite avec la majesté du temple. N'est-ce point là, en effet, du fond de ces loges où on isole leurs divers talents, que les lauréats du concours s'élancent dans le monde, portant sur leurs mains réunies, la beauté, le progrès, la poésie de l'art, comme ils en doivent porter au fond de leur cœur l'amour, la vénération et le culte? De même que l'enfant qui quitte le foyer domestique jette un dernier regard attendri sur la maison où sa mère lui a enseigné à aimer Dieu, de même le jeune artiste, en s'éloignant du palais des Beaux-Arts, fixera avec recueillement ses yeux sur la fresque où Paul Delaroche a immortalisé son pinceau et son nom. Semblable à ces eaux limpides et bienfaisantes qui, au plus fort de l'été, rafraîchissent l'air et fertilisent le sol, la composition du maître français restera comme une source féconde où, d'âge en âge, les jeunes artistes et les jeunes poëtes iront tour à tour puiser de nouvelles forces et de hautes inspirations.

Un homme distingué à plus d'un titre, Henriquel-Dupont, s'est associé à presque tous les grands travaux de Paul Delaroche; il serait injuste de ne pas citer son nom, en parlant du peintre illustre dont il a puissamment contribué à populariser les œuvres. Nous devons au burin de cet éminent artiste, aussi modeste que laborieux, la gravure entière de l'*Hémicycle des Beaux-Arts*. Les récom-

penses de toutes sortes qui ont été décernées à propos de ce chef-d'œuvre à Henriquel-Dupont, en 1853 d'abord, et récemment à la suite de l'Exposition universelle, dispensent de faire à nouveau l'éloge de cet ouvrage. Disons seulement que jamais succès n'a paru, aux yeux des connaisseurs, plus éclatant et plus légitime que celui-là. Que Paul Delaroche et Henriquel-Dupont poursuivent la voie glorieuse qu'ils se sont tracée à travers les aveuglements et les erreurs de la critique, l'art gagnera toujours à cette union du génie et de la science, combinant leurs efforts pour atteindre ensemble jusqu'au sublime. A ce sommet divin, les deux nobles artistes retrouveront au-dessus de leurs noms les couronnes victorieuses que le pinceau de l'un et le burin de l'autre ont mises aux mains de cette femme à genoux, personnifiant si heureusement, dans l'*Hémicycle*, le génie des arts distribuant les palmes aux plus dignes.

MEISSONNIER

MEISSONNIER.

Le plus universellement apprécié de nos peintres, et le seul peut-être dont le succès trouve grâce devant la critique de messieurs ses confrères, a exposé dans les galeries de l'avenue Montaigne son œuvre tout entier. On a donc pu admirer là les mérites divers de cet original artiste, créateur d'un genre à part, sans précédents aucuns et jusqu'ici sans imitateurs. Meissonnier n'a pas eu de salon particulier, tous ses tableaux tiendraient dans le panneau du cabinet d'un homme de lettres; et au milieu des innombrables toiles de l'Exposition universelle, il eût été difficile aux braves gens de la province de trouver auprès d'une porte les trésors lilliputiens de l'habile miniaturiste, sans les attroupements tumultueux formés en permanence devant la rampe de fer qui protégeait ses tableaux. Nous avons fait queue, reçu et distribué comme les autres notre part de coups de coude, afin de pouvoir examiner à notre tour ces chefs-d'œuvre, désespérants pour les presbytes. De

cette laborieuse contemplation, il s'est formé dans notre esprit deux opinions : la première, c'est que Meissonnier serait un bien plus grand artiste, si ses toiles étaient un peu moins petites; la seconde, c'est que l'art, ainsi réduit à d'invisibles proportions, finit par ressembler à de la prestidigitation, et que, si le peintre continue, on devra aller admirer ses œuvres, comme on va au Musée d'histoire naturelle étudier à la loupe les cirons et autres insectes infiniment petits que la science a découverts grouillant par milliers dans une goutte d'eau. Les tableaux de Meissonnier devraient être achetés par des opticiens; ils sont en train de faire la fortune de ces messieurs : bientôt il nous faudra à tous le secours de leurs instruments pour apercevoir « ces cinquante gardes françaises, très-vivants et très-remuants, que M. Meissonnier entasse sur une toile où deux hannetons seraient trop serrés. » Cette observation de l'auteur du *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts*[1] est malheureusement aussi juste que spirituelle. Espérons que l'artiste en tiendra compte, et que son bon cœur finira par prendre en pitié les yeux de ses plus ardents admirateurs. Autrement, il nous enverrait tous aux Quinze-Vingts expier notre enthousiasme pour ses tableaux.

Cette critique faite, donnons un libre cours aux éloges que mérite le travail merveilleux de Meissonnier. Quelques vues délicates ont voulu, par ran-

1. M. Edmond About.

cune sans doute, blâmer sa couleur et dire qu'elle n'était pas tout à fait aussi irréprochable que son dessin. Nous n'admettons pas cela. Au contraire, une des qualités de ce peintre, d'une habileté consommée, c'est de donner à ses microscopiques compositions une harmonie de tons toujours très-soutenue. Prenez ses tableaux les uns après les autres, et sauf peut-être un *Intérieur de famille*, qui évidemment n'a pas été terminé, pas une teinte fausse ou criarde ne heurtera la délicatesse du goût le plus exercé. Les *Joueurs de tonneau* ouvrent la série de ces compositions charmantes, où la finesse s'allie à la grâce et à la vérité, pour donner au travail un ensemble parfait. C'est le dimanche; des hommes, en costume du temps de Louis XV, sont groupés le plus naturellement du monde autour du tonneau, dont les ouvertures étroites défient l'adresse des maîtres en cette sorte d'exercice, qui passionnait si fort nos bons aïeux avant la Révolution. Les Mémoires de l'époque racontent que les grandes-dames déguisées allaient alors, comme de simples grisettes, jouer au tonneau sous les bosquets mystérieux des Porcherons. Là, plus d'une fois, la jeune comtesse de Mailly, la rivale de ses trois sœurs, celle qui devait être plus tard la duchesse de Châteauroux, vint chercher dans ce monde mêlé des distractions que l'amour du roi, son frivole amant, ne suffisait point à lui donner. La du Barry, elle aussi, quittait, dit-on, nuitamment sa magnifique résidence de Luciennes pour retrouver, parmi les amateurs du tonneau, les premiers galants de sa vie de courtisane.

Meissonnier a su rendre à ses habitués des Porcherons l'entrain et la passion qu'ils apportaient à cet amusement, tombé aujourd'hui dans le domaine des marchands de vin à quatre sous. Ainsi passent les plaisirs et les grandeurs de ce monde !

Assis devant une table en chêne sculpté, le *Jeune homme travaillant*, qui se mord le petit doigt en cherchant une idée, tandis que sa main droite tient la plume toute prête à saisir au vol l'inspiration fugitive, est une délicieuse composition. Comme ce gentil barbouilleur de papier paraît bien absorbé dans son labeur ! Que fait-il ? Où tendent donc les efforts de sa pensée ? Est-ce un sonnet galant, une prière tendre qu'il adresse à quelque grande dame, dont le bout du pied, aperçu au moment où elle montait en carrosse, lui aura fait tourner la tête ? Pauvre petit ! Mais non, car sa plume courrait plus vite alors sur le papier, et certes pour un pareil sujet, il n'aurait pas besoin de se mettre l'esprit à la torture : on sait comment l'esprit vient aux garçons. Qu'est-ce donc enfin ? Une humble requête au cardinal Fleury peut-être ? Qui sait ? Ou un mémoire sur l'abolition des parlements, provoquée par le chancelier de Maupeou ? Quelle qu'ait été l'intention du peintre en nous représentant ce *Jeune homme au travail*, il a réussi dans son sujet, et a su le rendre même très-intéressant.

La *Lecture* est encore une œuvre exécutée avec la sûreté de main qui n'abandonne jamais un instant Meissonnier. Il y a des détails d'une exac-

titude incroyable dans la pose de cet autre jeune homme, un peu plus fort et un peu plus âgé que le premier. Celui-là, debout, accoudé contre le châssis d'une fenêtre gothique, par laquelle on aperçoit le ciel et la verdure, semble se perdre dans les mille réflexions que font naître en lui les impressions de sa lecture. Il est aisé de voir, en le regardant, que, tout entier à son livre, ce jeune homme oublie ce qui se passe autour de lui, n'entend rien, et vit complétement absorbé dans cette société charmante qui peuple la solitude. Nous souhaiterions à chaque homme qui écrit, un lecteur aussi attentif que celui-là. Quel est donc ce livre si attrayant? Meissonnier seul en a le secret; mais sans connaître le nom de l'auteur dont la *Lecture* captive à un si haut degré l'attention, nous pouvons affirmer qu'il n'écrivait pas mieux que l'artiste ne peint.

Les *Joueurs de boule sous Louis XV* dénotent des qualités de mouvement et de vie inconnues jusque-là chez l'auteur. Jamais la science des attitudes, la vérité des physionomies, la passion de ces innocents plaisirs, ne s'étaient révélées d'une façon aussi remarquable que dans ce petit cadre. Tout un monde y trouve place, s'y agite et s'y divertit fort, les uns en lançant la boule d'une main ferme, les autres en suivant d'un œil attentif le chemin qu'elle parcourt. Encore un jeu qui s'en est allé! comme tous les jeux en plein air, si excellents cependant pour le corps et l'esprit. C'est à peine si nous nous souvenons avoir vu aux Champs-Élysées, durant notre enfance,

quelques-unes de ces saines récréations du bon vieux temps, dont le tableau de Meissonnier nous offre un gracieux spécimen. Il semble aujourd'hui que la jeunesse craigne de se fatiguer ou de se compromettre, en mettant habit bas pour se livrer à ces exercices salutaires; c'est tout au plus si elle daigne monter à cheval et apprendre à manier l'épée. En vérité, messieurs, vous oubliez que le mouvement c'est la vie, et qu'il est aussi indispensable au corps de se mouvoir qu'à l'intelligence de raisonner. Nos pères entendaient mieux l'existence, et s'ils faisaient parfois des folies, du moins c'étaient des folies brillantes, où l'adresse et la force étaient employées, où la vie servait d'enjeu et l'audace d'excuse. Pour baiser la main d'une femme chère ou ramasser un bouquet tombé, ils escaladaient les murailles, au risque de se rompre les os. C'était vivre, cela, et ces folies amoureuses avaient au moins le mérite du danger bravé.

De tous les peintres actuels, aucun n'est plus maître de son art que Meissonnier. Du premier au dernier coup de pinceau, il n'y a pas la moindre hésitation. L'artiste sait ce qu'il veut et jusqu'où il ira. Chez lui, les incertitudes et les défaillances sont également inconnues. Sans avoir la fougue d'Eugène Delacroix ni le calme olympien de Ingres, l'auteur des *Bravi* possède la science du dessinateur et celle du coloriste; de plus, il a au suprême degré ce sang-froid persévérant des Allemands, qui tôt ou tard fait triompher de toutes les difficultés. Est-ce que ces deux

chenapans en guenilles, qui cherchent à forcer une serrure avec la pointe d'un poignard, ne vous remettent point en esprit ces drames italiens du siècle dernier, si compliqués de situations terribles, qu'aujourd'hui encore ils nous font frissonner rien qu'à la lecture? Ne trouvez-vous pas qu'il s'élève autour de ces artistes assassins comme une tiède vapeur de sang humain? Sont-ils assez rusés, ces spadassins-là, et tous les caractères de la cruauté cupide ne se décèlent-ils pas dans leurs physionomies brutales, leur tournure énergique et leur attitude d'impatience fiévreuse? Celui surtout qui s'efforce de distinguer sa proie par le trou de la serrure, est un chef-d'œuvre du genre. La description la plus minutieuse de ce vrai type du bravo ne suffirait pas à donner une idée exacte du talent que Meissonnier a déployé dans la peinture de ce dangereux personnage. Au fur et à mesure qu'on l'étudie, on trouve en lui toutes les qualités nécessaires à la profession lucrative qu'il exerce, la fourberie, l'amour du vin, de l'or, de la débauche; la vigueur physique, le sang-froid et jusqu'au cynisme des gens du métier. Si ces deux gaillards-là sont largement rétribués, il n'y a pas de chance que la victime désignée à leurs coups puisse s'échapper; ils l'assassineront sans pitié, à moins qu'elle ne les paye à son tour pour frapper celui qui les envoie. Ce ne sont pas les deux bravi de Meissonnier, par exemple, qui se seraient laissé attendrir jamais par la voix suave de Stradella. On aurait beau leur chanter tous les *orato-*

rio du monde, qu'ils préféreraient encore, comme les Marco de nos jours, le son métallique des écus d'or. Ce sont des vétérans endurcis dans la carrière; ils se respectent à leur façon, et il n'y a pas de danger que l'influence de la musique sacrée leur fasse lâcher la proie pour l'ombre. Cette ingénieuse composition de Meissonnier, d'un très-savant coloris, a en outre le mérite d'être plus visible à l'œil nu que les œuvres habituelles du peintre; nous oserons même affirmer que l'auteur ne perd rien à sortir un peu du cercle des infiniment petits, dans lequel il a peut-être tourné trop longtemps.

La *Rixe*, qui complétait à l'Exposition universelle sa part de richesses, est, à notre avis, le meilleur tableau de Meissonnier, et cependant c'est le plus grand de tous; ce qui a fait dire à un homme d'esprit[1] : « Que s'il devait progresser toujours dans la même proportion, il conseillerait à Meissonnier d'emprunter une vaste toile à Horace Vernet ou à Diaz..... Hélas! » Il y a là un excellent avis en même temps qu'une allusion critique malheureusement trop méritée par les *Dernières Larmes* du charmant auteur des *Présents de l'Amour* et d'*une Nymphe endormie*. Mais un seul échec n'infirme en rien le mérite d'un général qui a remporté auparavant plusieurs victoires, et celles de Diaz, comme artiste, sont assez éclatantes pour faire oublier une fâcheuse et fugitive impression. Nous aurons occasion, d'ail-

1. Edmond About.

leurs, de parler plus loin de ce rare talent, et il nous sera facile alors de démontrer que peu de peintres en Europe peuvent lui être comparés sous le rapport de la grâce et de la couleur. Quoi qu'il en soit de la tentative de Diaz dans l'emploi des grandes toiles, constatons que l'effort de Meissonnier a été couronné d'un plein succès. La *Rixe*, nous le répétons, est un tableau destiné à occuper toujours le premier rang parmi les œuvres déjà si remarquables du peintre. Nulle part encore il n'avait déployé tant de puissance et de colère qu'en nous montrant ces deux hommes qui se mettent en garde, prêts à se battre avec la fureur qu'allume le sang de la dispute, qui leur gonfle les veines du cou et va leur monter à la tête. Les rares critiques hostiles au talent de Meissonnier ne lui refuseront pas cette fois l'expression, ce souffle inspirateur sans lequel rien n'émeut. Il est, ce nous semble, difficile de porter plus loin l'imitation de la vie et de ses passions furieuses que ne l'a fait l'auteur de la *Rixe* dans ce tableau admirable et saisissant de vérité. Personne ne passera devant cette toile sans s'arrêter interdit et humilié pour l'espèce humaine, comme l'on fait dans un carrefour à la vue de ces luttes sauvages qui ravalent l'homme et le font descendre au rang des animaux. Un jour que nous examinions attentivement l'œuvre de Meissonnier, une jeune femme, tenant un enfant de sept à huit ans par la main, vint s'arrêter à côté de nous, en face de ce tableau de la *Rixe*, qu'elle-même analysait avec une sorte de curiosité nerveuse, lorsque

tout à coup, l'enfant, la tirant vivement par la robe, lui cria : « Ah maman ! sauvons-nous, ces deux hommes qui vont se battre me font peur !... » Cette impression résume à merveille tous les éloges que nous pourrions adresser à l'auteur. A nos yeux, la *Rixe* est un chef-d'œuvre ; il assigne à Meissonnier une belle place dans l'histoire de l'art au XIXe siècle, et plus tard, quand nous ne serons plus et que la poussière du temps aura laissé la trace de son passage sur les tableaux de l'artiste, quand un demi-siècle aura peu à peu adouci l'éclat de leurs couleurs, nos successeurs se presseront encore, pleins d'admiration et de respect, devant ces toiles signées Meissonnier, auxquelles l'Exposition universelle avait demandé pour nous un dernier et solennel rendez-vous.

TROYON

TROYON.

Depuis Paul Potter, le grand peintre hollandais, surnommé le *Raphaël des animaux*, nul artiste n'avait encore atteint le degré de perfection qui distingue les œuvres de Troyon. D'année en année, nous voyons ce mâle talent s'élargir et s'élever de façon à métamorphoser les critiques en thuriféraires. Devant cet effet du matin dans la campagne, où le peintre représente les *Bœufs allant au labour*, que faire, à moins que d'admirer? On a beau dire que nous autres Parisiens nous ne savons pas comment pousse le blé, comment on le sème, comment on le récolte; en dépit de cette ignorance un peu exagérée, nous sommes toujours disposés à battre des mains lorsqu'il entre dans nos musées quelques-unes de ces belles toiles resplendissantes de vie et de lumière, qui nous rappellent nos trop rares mais douces excursions à travers les bois et les champs. Aussi le tableau de Troyon a-t-il excité dans toute la presse parisienne de véritables transports d'admiration. C'est d'ailleurs une

erreur de croire qu'il faut être cultivateur ou fermier pour bien apprécier la campagne; nous soutiendrions même volontiers le contraire, non par amour du paradoxe, mais par respect de la vérité. Jugez-en et interrogez dans ce but le premier paysan ou propriétaire venu, l'homme qui vit et travaille aux champs. Demandez-lui si le lever du soleil était beau, si son coucher produira des effets de lumière plus transparents et plus curieux; il haussera les épaules, et vous prendra pour un fou de lui adresser une question semblable. Et cela, par une raison bien simple, c'est que le paysan travaille mais ne pense pas; il est avant tout préoccupé de gagner sa vie, et pourvu que les terres qu'il loue ou qu'il possède lui rapportent un bon bénéfice au bout de l'an, il s'inquiète peu de la poésie. Le sentiment même du beau n'entre dans son esprit qu'au point de vue de l'intérêt. Ainsi il aimera les belles vaches, les beaux pâturages, les beaux moutons, les grands bœufs, seulement parce qu'ils lui assurent un meilleur gain. Cela est tout naturel; nous n'avons pas le droit de lui en faire un reproche; nous constatons seulement un fait, à savoir, qu'un Parisien verra mieux la campagne, appréciera mieux la nature, en passant trois mois aux champs, que le laboureur penché sur l'arau de sa charrue durant toute sa vie. Par ces différentes raisons, George Sand, qui a peint aussi admirablement la nature avec sa plume que Troyon avec son pinceau, n'a pas compris du tout les paysans en voulant en faire des héros de romans. Des paysans!

grand Dieu! les êtres les plus positifs et les plus intéressés de la terre! En vérité il faut avoir bien envie de prêter aux autres le surcroît d'idées élevées et généreuses qu'on a en soi, pour prêter à ceux-là. Nous ne connaissons guère, il est vrai, le Berri et ses mœurs, particulièrement décrites par l'auteur de *Valentine*, mais nous n'en persistons pas moins à croire que les Bénédict et les Germain sont fort rares, et qu'ils ont plus vécu dans le cerveau de l'auteur que dans les vallées du Cher. Troyon ne se lance pas dans ces interprétations exagérées de la campagne et de ses habitants; ce qui ne l'empêche point d'arriver à un résultat tout aussi poétique et plus vrai. Déjà la *Vallée de la Touque*, exposée au salon de 1853, et achetée par Mme la comtesse Lehon, nous avait familiarisé avec la science d'exécution du paysagiste. Les gras pâturages de la Normandie, de cette contrée favorisée, où la végétation croît comme par enchantement, n'avaient jamais eu de si fidèle interprète que Troyon. Ses vaches, répandues çà et là dans des attitudes variées, sur les vastes tapis de verdure qu'arrose une petite rivière aux eaux murmurantes, font rêver aux belles promenades de l'été, alors que l'artiste charmé qui parcourt cette riche province cherche au bord du chemin le rideau de peupliers destiné à le garantir des ardeurs du soleil. Tout plaît et tout sourit dans cette fraîche Vallée de la Touque, vaporeuse comme un rêve. Il n'y a pas jusqu'aux deux chevaux qui, galopant avec la vivacité de leur âge vers l'extrémité de la prairie, ne

rappellent un de ces souvenirs fugitifs de voyage qu'on aime à ressaisir et à conserver.

Aux premières pages du beau livre de George Sand, la *Mare au Diable*, il y a une description admirable dans laquelle l'auteur raconte le départ du laboureur Germain pour le travail. Nous ignorons si Troyon s'est inspiré de ce récit ou s'il s'est contenté de reproduire une impression personnelle : toujours est-il que ses *Bœufs allant au labour* sont une des plus magnifiques productions de l'art moderne ; aucun tableau ne donne une plus grande idée que celui-là du génie des paysagistes français au XIXe siècle.

A l'heure où l'aube commence à poindre sur une de ces landes incultes comme le Poitou en compte un trop grand nombre, quatre bœufs énormes déjà sous le joug marchent de front avec la lenteur solennelle particulière à ces premiers serviteurs de nos monarques indolents. A les voir ainsi suivis de deux autres compagnons de travail, arrêtés un moment à quelque distance en contemplation devant une touffe de luzerne poussée là par hasard, on comprend qu'un rude labeur va se faire et que ces six animaux à la solide charpente, aux muscles vigoureux, auront bientôt raison de la résistance du sol que leurs efforts seuls peuvent féconder. Employés au même usage, des chevaux certainement mourraient à la peine ; les bœufs de Troyon, pleins de force et de courage, sortiront vainqueurs de cette lutte, qu'ils recommencent chaquejour avec la même patience et le même sang-froid. Ces pauvres et bons animaux, que tout le monde mange et

que personne ne regarde cependant, ont des mœurs très-douces et des physionomies très-intéressantes. Un enfant de la ferme les dirige à son gré, joue, s'occupe et dort au milieu d'eux, sans que jamais ils lui fassent le moindre mal. A ce titre, le bœuf est le symbole de la bonté dans la force. Voyez plutôt s'ils ne portent pas dans leurs regards limpides et honnêtes l'expression de la plus grande douceur? Ce sont les philosophes des animaux! Seuls peut-être dans toute la création, ils sont aussi bons et aussi utiles après leur mort que durant leur vie. Les services qu'ils rendent sont immenses, et l'exigence des hommes à leur égard n'a nullement altéré la mansuétude de leur caractère. Regardez leurs yeux, les plus beaux après ceux du chien, vous n'y verrez que le reflet des plus honnêtes et des meilleurs sentiments. Nous avons toujours compris le culte des Égyptiens pour le bœuf, et nous ne sommes aucunement étonné que cette nation, notre devancière en civilisation et en progrès, ait adoré Apis. Une pareille idée ne pouvait venir qu'à des peuples agriculteurs doux et reconnaissants. Leur religion nous paraîtrait même digne de tout éloge, si nous pouvions oublier qu'après vingt-cinq ans d'existence le bœuf divinisé était solennellement et impitoyablement noyé dans le Nil par son propre clergé, lequel, soit amour du changement, soit crainte de lasser la patience des fidèles, embaumait le défunt, lui faisait des funérailles superbes et puis lui nommait un remplaçant, toujours pour vivre et mourir de la même façon, probablement sans être consulté. Cette méthode

un peu expéditive de faire passer périodiquement son dieu de vie à trépas est le seul reproche que nous puissions adresser aux Égyptiens, dans leurs pratiques religieuses à l'endroit des bœufs. Troyon fait beaucoup plus pour eux que ces adorateurs qui se transformaient en bouchers déicides après vingt-cinq ans de culte, car ses bœufs, à lui, vivront aussi longtemps que le goût du vrai et du beau vivra en France. En aucun temps, dans aucun pays, sans excepter la Hollande, un peintre de paysages et d'animaux n'a poussé plus loin la perfection de l'art que vient de le faire l'auteur des *Bœufs allant au labour*. A côté de ce travail sérieux, le monde artistique a également admiré une autre toile représentant des *vaches à l'abreuvoir*. Ici d'autres qualités brillent ; ce n'est plus la rude énergie, la sévérité magistrale du tableau voisin, c'est une œuvre fine et élégante. Les *Bœufs allant au labour* s'adressaient particulièrement aux artistes et aux connaisseurs ; leur place est désignée d'abord au Luxembourg, ce palais de nos illustrations contemporaines ; puis elle sera marquée plus tard au Louvre, le véritable musée français des gloires de tous les peuples et de tous les âges. Le tableau des *Vaches allant à l'abreuvoir* est une petite merveille de grâce champêtre. Moins grave de composition que le premier, il attire l'œil par un je ne sais quoi d'agréable qui fait que, malgré soi, l'on y revient sans cesse. L'art est peut-être là plus coquettement interprété. Ces jolies vaches, trempant leurs jambes fines dans l'eau et laissant reluire aux rayons du soleil leurs

robes lisses et marbrées, font penser à celles que la main royale de Marie-Antoinette aimait à caresser, durant ses rêves charmants de retraite champêtre à la laiterie du Petit-Trianon. Oui, il y a sur cette toile de Troyon un cachet de distinction patricienne, qui désigne d'avance pour étable à ses vaches le boudoir élégant de quelque noble et jeune amie des arts, capable d'apprécier le mérite de ce joli travail. En disant cela, nous avouons connaître plus d'une femme de goût, qui n'ambitionnerait pas pour son salon d'autre ornement que celui-là.

La vie de château a inspiré au même artiste d'excellentes scènes de chasse. La première montre *Trois chiens courants au repos*, c'est-à-dire trois chiens exténués de fatigue, la langue pendante et sèche, la respiration entrecoupée, les yeux presque fermés, selon l'effet produit sur la race canine par ces courses folles à la piste de quelque cerf dix-cors ou de quelque vieux renard expérimenté. Ces chiens sur les dents, ainsi que le garde-chasse assis à côté d'eux et vu de dos seulement, sont pris sur le fait. N'étant pas chasseur, nous ne sommes peut-être pas apte à bien juger de la vérité de cette halte forcée sous bois; mais nous nous souvenons d'avoir vu maintes fois des physionomies de bons chiens tout à fait semblables à celles-là.

D'autres études de Troyon représentent des *Chiens courants lancés* et des *Chiens d'arrêt*. Nous ne ferons pas ici l'analyse détaillée de ces tableaux, qui tous deux se distinguent par la finesse d'observation, la

correction du dessin et la chaleur du coloris. Il suffit de les voir. Sous ce rapport, le public de l'Exposition universelle, en se groupant constamment par masses compactes devant ces excellentes toiles, a confirmé notre humble jugement. S'il est vrai, comme a dit un grand écrivain, que les chiens ont la moitié d'une âme et qu'ils sont appelés, eux aussi, à figurer comme comparses au jugement dernier, en récompense de leur bonnes qualités, Troyon aura bien mérité de l'opinion publique en immortalisant ces dignes amis de l'homme. M. Blaze, dans ses spirituels aperçus sur le caractère et les mœurs de la race canine, a écrit quelque part qu'un artiste, qui se consacrerait à l'étude de la physionomie des chiens, rendrait son nom célèbre. Les travaux de Troyon donnent raison à M. Blaze. Mais aussi, sans vouloir diminuer en rien les mérites du peintre, quelle mine féconde, quel sujet inépuisable que l'étude des chiens ! Où la bonté, l'intelligence, le dévouement, se lisent-ils mieux que dans *ces beaux yeux de chiens*, comme on dit souvent à l'aspect de ces regards attendrissants du seul animal au monde qui comprenne et partage vraiment la vie et les souffrances de son maître? Dieu nous garde de renouveler ici les tirades sentimentales si souvent débitées à propos du chien de l'aveugle, le plus bête de tous, en dépit de la sébile qu'il tient à la gueule. Que le lecteur ne craigne rien, notre enthousiasme ne va pas jusque-là. Plus nous avons connu les hommes, mieux nous avons aimé les chiens; mais cette vive sympathie n'a pas la

prétention de s'imposer à ceux qui ne la partagent pas.

Revenons à Troyon, dont les œuvres charmantes serviront d'excuse à notre profession de foi en faveur des chiens; la *Vue prise en Normandie* est un digne pendant de la *Vallée de la Touque*. On se sent toujours dans le même pays riche et riant, sous ces mêmes ombrages où l'on voudrait pouvoir se réfugier durant les chaudes journées de la canicule. Deux vaches, l'une blanche et l'autre rouge, complétaient, à l'Exposition, l'œuvre remarquable de Troyon. Ces deux vaches, peintes sur toiles séparées, étaient aussi vivantes au Salon que dans les prairies de l'Orne, leur pays natal. La *vache rouge*, plus mutine et surtout plus gourmande que la *vache blanche*, a trouvé moyen de s'introduire furtivement au milieu d'un potager. Là, elle dévore avec ivresse toutes les têtes de choux pommés que la fermière prévoyante réservait pour les longues journées de la morte-saison. Sans nul souci de cette sage économie domestique, sans respect pour l'œuvre laborieuse du jardinier, notre vache s'en donne à cœur joie et n'a pas l'air d'entendre les cris de sa gardienne, accourant irritée pour mettre un terme à ce hardi et coûteux régal.

De l'avis général, Troyon est aujourd'hui, en France, le plus fort de nos paysagistes. Mlle Rosa Bonheur peut seule lui être comparée comme peintre d'animaux; encore cette grande artiste n'atteint-elle pas toujours la même vigueur d'expression, la même fermeté de couleur, la même énergie et la même

sévérité de composition. L'Exposition universelle, qui a remis en question d'anciennes renommées, en a vu surgir aussi de nouvelles. Aucune n'a paru plus pure et plus brillante que celle de Troyon. Le jury, chargé du rôle difficile de décerner les récompenses aux artistes, s'est honoré en plaçant celui-là à la tête des lauréats. Personne ne méritait davantage cette distinction que l'homme supérieur qui a su, par son pinceau, maintenir l'école française des paysagistes à la hauteur où l'avaient placée les chefs-d'œuvre de Claude Lorrain et de Poussin. A trois cents ans de distance, nous devons être fiers et heureux de montrer à l'Europe que, sous ce rapport encore, notre pays n'a pas dégénéré.

ERNEST HÉBERT

ERNEST HÉBERT.

Voici un artiste qui, lui aussi, porte certainement dans son cerveau un grain de cette folie puissante que le vulgaire prend pour de l'exaltation, et que les hommes intelligents appellent avec raison du génie. Lauréat de l'Académie, grand-prix de Rome, il ne s'est pas traîné servilement dans la vieille ornière de la routine. Il n'a pas refait pour la centième fois, avec ses souvenirs du Pincio, l'éternel sujet classique dont les jeunes échappés de l'école nous gratifient à leur entrée dans le monde, et que nous sommes censés accueillir toujours avec un plaisir nouveau. Hébert, en mettant à profit ses études classiques, les leçons de Paul Delaroche et de David (d'Angers), ses premiers maîtres, ne s'est pas heureusement cru obligé de passer sa vie à faire des pastiches. Il a débuté selon sa propre inspiration, et du premier coup il a fait un chef-d'œuvre. La *Mal' aria* qu'on peut voir aujourd'hui au Luxembourg est une des toiles les plus originales et les plus saisissantes de ce

temps-ci. Une large barque glisse lentement sur les eaux verdâtres du Tibre, emmenant une famille qui fuit l'influence pestilentielle, si terrible en été dans certaines parties de la campagne de Rome et des maremmes toscanes. Là nous avons vu souvent, hélas! de pauvres moissonneurs mourir subitement, la faucille à la main, frappés par ce fléau destructeur. Le jeune homme qui tient la gaffe, avec laquelle il doit diriger le radeau, est un type de vigueur et d'élégance; on sent combien doit être grande la confiance qu'il inspire. Peut-être, que l'artiste nous pardonne cette supposition, ce mélancolique conducteur emporte-t-il avec lui la femme aimée? On serait tenté de le croire, car malgré le mal auquel il n'a sans doute pu se soustraire, il paraît ne songer qu'à mener à bon port la barque qui contient tout ce qu'il aime. En cherchant bien, il nous a semblé que la jeune fille, dont on ne voit que le dos et la chevelure dorée, et qui laisse nonchalamment pendre son beau bras à fleur d'eau, doit être la moins préoccupée de la mal'aria, tant il est vrai que les cœurs épris oublient tout ce qui les environne, même le danger, pour ne songer qu'à leur passion. Dans cette hypothèse, l'artiste a eu l'ingénieuse idée de se faire le complice de ce couple amoureux, et nous a caché le visage de la jeune fille, élevant ainsi une barrière devant les curieux ou les indiscrets. Ce premier tableau d'Ernest Hébert, très-remarquable et très-remarqué, tient le milieu entre l'école spiritualiste et l'école matérialiste; il a beaucoup de la poésie de

la première sans en avoir les défauts, et il possède la vérité de la seconde sans imiter ses exagérations triviales. L'habileté du peintre à éviter les entraînements de système est ici manifeste, et son premier pas dans la voie de l'art est un acte heureux d'indépendance. Il est arrivé à créer un genre nouveau, mélange adroit de vérité et de poésie. La beauté physique ne lui est pas indifférente, loin de là; seulement il tient à ce qu'elle ne soit que le complément de l'autre beauté, la beauté morale, celle qui pénètre et vivifie les plus intimes régions de l'âme aux heures de doute et de souffrance. Hébert est donc le peintre par excellence, comme André Chénier le poëte de la rêverie et de la tristesse. Les natures mélancoliques, incomprises, exaltées, produisent sur son pinceau l'effet de l'aiguille aimantée sur le fer; elles l'attirent, et en vivant au milieu d'elles, on peut dire sans crainte de se tromper que l'artiste est bien dans son élément. Nous ne sachions pas qu'il ait jamais abordé les sujets riants, les gaietés urbaines ou champêtres; nous ne le souhaitons même point, car à coup sûr son hilarité ressemblerait trop à un effort, et sa joie à une contrainte

Après le succès éclatant de la *Mal' aria*, il nous a paru qu'Hébert avait flotté quelque temps indécis entre les diverses routes à suivre pour accroître encore sa célébrité. Combattu intérieurement peut-être par des instincts différents, il s'est jeté un moment, selon nous, dans des exagérations dangereuses. Plein de fougue et de passion, il n'a pas assez compris qu'un

artiste de sa valeur ne doit pas s'abandonner aux entraînements de la fantaisie, et faire du mélodrame avec la couleur. Le portrait de femme qu'Hébert a exposé il y a trois ans a soulevé autour de lui de véritables tempêtes, et s'il a rencontré parmi les critiques des adversaires impitoyables, il est juste d'ajouter qu'il a trouvé aussi de chauds admirateurs. Certes c'est déjà beaucoup de ne jamais passer inaperçu, mais les artistes vraiment supérieurs, comme l'est celui dont nous analysons les œuvres, n'ont nullement besoin de ce tapage pour attirer l'opinion à eux. Le portrait en question, malgré de hautes qualités, malgré l'expression de souffrance morale rendue d'une manière si touchante, manque, à notre avis, d'une condition essentielle pour un bon portrait : il n'a pas de naturel. Or, rien n'est complet sans cela. Avec un modèle aussi parfait que celui qu'il a pu choisir, Hébert ne nous semble pas en avoir tiré tout le parti possible. Loin de représenter simplement les traits accentués, la physionomie noble et mélancolique de ce charmant visage de jeune femme, sa taille mince, élégante, et son gracieux cou de cygne, le peintre, par excès d'enthousiasme peut-être, s'est mis à dramatiser outre mesure cette fine tête de camée antique, qui n'avait nul besoin pour plaire d'un surcroît de petits moyens à effet. Qu'est-il résulté de ce zèle exagéré? précisément le contraire de ce que voulait l'artiste. A la place d'une tête noble, intelligente et délicate, Hébert n'est arrivé qu'à nous montrer une création idéale, qui nous

rappelle involontairement les Ophélias fantastiques d'outre-Manche. L'auteur, nous osons l'espérer, ne nous contestera point la parfaite connaissance du type distingué, rebelle, malgré ses efforts, à la science de son pinceau; à la femme comme il faut, il a substitué, à son insu, l'héroïne immatérielle et volatilisée du roman. Il y a certes de magnifiques qualités dans ce portrait; l'âme y déborde sous une transparence vaporeuse, et nous renvoie comme un écho des mélodies plaintives de Schubert ou de Bellini. Quel plus saisissant intérêt cependant il eût pu donner à son œuvre, s'il eût mis la vérité à la place du rêve, et si son imagination, trop complaisante, ne l'avait pas emporté au delà du but! Ces réflexions ne doivent rien ôter à la valeur intrinsèque du tableau; elles ne diminuent pas le beau talent qui s'y déploie. Au risque de passer aux yeux d'Hébert pour un profane, indigne des véritables beautés de l'art, nous avouerons qu'en matière de portrait, le genre calme et simple nous a toujours paru le meilleur. L'exagération ne constitue nullement la poésie, de même que le naturel ne l'exclut pas. Ce serait une dangereuse erreur de croire qu'il est nécessaire de dramatiser une figure pour la rendre intéressante. Autrement où nous conduirait, grand Dieu, l'imagination des jeunes peintres, qui tous, plus ou moins, au sortir de l'atelier, alors que leur verve est plus développée encore que leur goût, sont prêts à nous faire accepter comme des chefs-d'œuvre les produits trop risqués de leur cerveau en ébulli-

tion? Plus tard ils seront les premiers à condamner leur erreur; mais n'est-il pas plus sage de leur montrer immédiatement l'écueil?

Ce n'est plus à Hébert que s'adressent ces observations générales, il est aujourd'hui placé par son mérite bien au-dessus de leur atteinte. Son portrait de femme nous a inspiré des craintes sérieuses. C'était pour lui un précédent fâcheux qui ne pouvait le mener qu'à la peinture de convention, la plus détestable de toutes. L'étude du portrait, sorte de spécialité dans l'art, exige une excessive sobriété de détails et une grande naïveté d'exécution; elle demande moins à l'imagination, mais beaucoup à l'observation patiente et à l'amour de la vérité. Voyez plutôt dans le passé : Léonard de Vinci n'est-il pas un des plus frappants exemples de ce que peut produire l'application de ces principes? Quelles têtes sont plus calmes, plus nobles et plus touchantes que les siennes? Interrogez au musée du Louvre la *Vierge au Rocher,* le portrait de *Charles VIII*, et enfin celui de *Lisa del Jocondo,* son chef-d'œuvre. Vous ne trouverez là rien de tourmenté, rien de travaillé, aucune exagération; toutes ces œuvres respirent au contraire la tranquillité du génie dans sa souveraine puissance. On voit qu'il est sûr de lui-même, et qu'en faisant simple, il fera toujours beau. Qu'Hébert le veuille, et il réussira toujours aussi, par deux raisons : il a l'inspiration, et il a la science; autrement dit, l'idée, plus la faculté de la traduire. Plusieurs de ses ouvrages en donnent la preuve, notamment un autre

portrait, celui d'une Italienne de la plus mâle beauté, fait dans le style sérieux et magistral de la peinture ancienne. Le succès de ce second portrait permet de supposer que lorsqu'il a fait le premier, l'artiste avait, de propos délibéré, tenté l'essai d'un genre nouveau, pas assez grave, suivant nous, pour son talent. L'opinion publique s'était justement émue en voyant un de ceux qui lui donnent les plus belles espérances, un de ses enfants gâtés, faire tout à coup volte-face devant la réputation, devant la gloire, peut-être, pour essayer nous ne savons quel tour de force avec son pinceau, à propos d'un portrait qu'il n'avait qu'à copier servilement pour rendre beau. De là seulement, et à partir de ce jour, ont surgi contre l'artiste les critiques acerbes et les clameurs passionnées qu'amène inévitablement la résistance. Il nous a été rapporté qu'Hébert, au lieu de voir un avertissement désintéressé dans la condamnation d'un seul de ses ouvrages, avait cru trouver dans cette attaque de l'opinion une preuve nouvelle de notre ignorance. S'il en était ainsi, qu'il nous permette de répondre que nous ne sommes en définitive que l'interprète et l'écho des gens de goût. Et enfin, pour terminer cette question de droit d'analyse, disons à Hébert en toute franchise qu'il est un peu ingrat envers l'opinion publique aussi bien qu'envers cette pauvre critique tant calomniée, quoiqu'elle ait *du bon quelquefois,* comme les rois dont parle le *meunier Sans-Souci*. N'est-ce point l'opinion qui, par l'intermédiaire de la critique, a aidé l'artiste à conquérir le rang élevé qu'il occupe

parmi les peintres contemporains? N'est-ce pas elle qui naguère admirait la *Mal' aria*, comme elle admirera tout à l'heure les *Filles d'Alvito* et *Crescenza à la prison de San Germano? Pazienza*, comme disent les Italiens, ne vous laissez aller ni au découragement ni à la présomption devant les libres appréciations de la foule. Cette foule, au contraire, nous ne voulons pas parler de la *vile multitude*, mérite qu'on respecte ses arrêts, ils finissent toujours par être justes. Écoutez-la avec déférence, puisqu'elle se masse volontiers devant vos ouvrages, au lieu de passer dédaigneusement sans les voir, comme elle fait pour tant d'autres. La foule, il est vrai, commet parfois d'étranges erreurs ; mais elle revient toujours, parce qu'elle aime et recherche seulement la vérité. En conséquence, quand vous vous trouverez sur son chemin, inclinez-vous, et dites : « Voici la justice du peuple qui passe; elle devance celle de Dieu, et fera à chacun la part de son génie. » Non, ce n'est pas l'opinion publique qui a jamais arrêté l'essor de l'esprit humain ; c'est tantôt un pouvoir jaloux, tantôt des rivalités mesquines. Souvenez-vous de Galilée, de Dante, de Christophe Colomb, de Salomon de Caus, et de tous les chercheurs sublimes, luttant tour à tour contre les superstitions et l'aveuglement opposés aux conquêtes de la science. Eh bien! qui a fini par rendre justice à ces génies combattus? c'est l'opinion publique. Qui est-ce qui a glorifié leur nom? qui est-ce qui a compris leurs œuvres, et les glorifiera toujours de siècle en siècle pour les services

qu'elles ont rendus? c'est encore l'opinion publique. L'accuser est un blasphème, aujourd'hui surtout; et, en matière d'art, nous ne connaissons point de meilleur juge. Admettez un instant qu'il soit fait selon le désir de quelques peintres mécontents de ses arrêts; arrêts qui, soit dit en passant, ne sont jamais sans appel; admettez donc que les peintres soient dorénavant jugés par des peintres, les musiciens par des musiciens, et les sculpteurs par des sculpteurs; faites fonctionner cette sorte d'aréopage exclusif, et bientôt vous serez les premiers à vouloir le dissoudre; vous crierez à la passion, à l'esprit de coterie, à la rivalité, à la jalousie; et vous aurez raison alors, parce qu'il faut éviter, avant tout, qu'on soit en même temps juge et partie. Ce double rôle est au-dessus des forces et de la sagesse humaines.

« Il y a quelqu'un en France qui a plus d'esprit que moi, disait un jour Voltaire; ce quelqu'un c'est tout le monde. » En conséquence, que les artistes dont nous parlons ici, ceux-là précisément qui ne pardonnent point à la critique ses conseils et ses plus humbles avis, tout en acceptant quelquefois sans trop de résistance ses éloges, que ceux-là se souviennent du mot de Voltaire, et ils s'apaiseront peut-être en songeant que, après tout, nous ne sommes ni si aveugles, ni si ignorants, ni si injustes qu'ils veulent bien le dire, puisqu'en définitive nous ne sommes que les porte-voix de tout le monde, et que c'est bien plus souvent l'expression de l'opinion publique que nous apportons dans ces débats que la

nôtre propre. En voilà assez sur cette question si souvent développée avec des fortunes diverses et un incroyable acharnement. Puissent nos paroles conciliantes avoir désarmé l'esprit hostile de quelques peintres de mérite qui poursuivent encore de leurs sarcasmes et de leurs dédains les petits-fils de Diderot! Ces malheureux critiques seraient-ils tous sacrifiés, les artistes ne gagneraient, à être jugés par leurs pairs, que le regret peut-être de nous avoir perdus. Ainsi vont les choses de ce monde, où le mieux est souvent l'ennemi du bien. Quant à nous, si ingrat que paraisse notre rôle, il a encore plus d'un avantage, et nous n'en voulons pas d'autre en ce moment que celui d'exprimer à Hébert toute notre admiration pour les deux magnifiques tableaux qu'il a exposés cette année. L'auteur de la *Mal'aria* est par là rentré dans sa voie naturelle. La peinture religieuse lui convient moins, parce que l'on sent que, s'il a la foi, il n'a pas la piété assez vive pour aborder les sujets sacrés. Véritable enfant du XIX[e] siècle, il y apporterait son talent, mais non son cœur tout entier. D'ailleurs ses compositions, poignantes réalités, ne procèdent guère de la douceur, de la grâce et de la suavité évangéliques; elles sont faites du sang, de la chair, des nerfs, des passions de la créature. Dans le *Baiser de Judas*, par exemple, il n'est pas une figure, sans excepter celle du Christ, admirable cependant, qui ne représente un type de notre époque. On chercherait en vain dans le tableau d'Hébert ce cachet mystique et cette rêverie détachée de la terre des œuvres

du Guide, de Carlo Dolci, du Dominiquin, de Corrége. Non-seulement les personnages du peintre sont de notre temps, mais ils nous ressemblent, et ils ne sont malheureusement ni plus beaux ni plus poétiques que nous tous. Nous les reconnaissons. Ne leur demandez point le dédain superbe des choses de ce monde; ils n'ont encore renoncé, ni les uns ni les autres, à Satan, à ses pompes et à ses œuvres. Ils vivent, en un mot, de notre vie, c'est-à-dire de nos désirs, de nos joies, de nos douleurs. Ils portent au front la tache originelle, ils sentent au cœur la morsure des passions humaines; enfin le peintre a eu beau vouloir en faire les contemporains du Fils de Marie, du sublime martyr, les personnages de son *Baiser de Judas* sont tout simplement des hommes de notre époque matérialiste. Ceci est plus un avertissement qu'un reproche; Hébert est à quelques égards le Balzac de la peinture actuelle; il fouille très-avant dans le cœur humain; il sait en découvrir les luttes et les mystères. Plein d'éloquence et de passion, il écrit parfois sur chaque physionomie sa douloureuse histoire avec une effrayante vérité. Instinctivement, un peu à la façon de Léopold Robert, il aime à nous retracer les scènes populaires et à placer sur le front des travailleurs et des plébéiennes la majesté de la souffrance morale. Alors il s'écarte de la philosophie rationaliste de l'auteur de la *Comédie humaine* pour se rapprocher du peintre des *Moissonneurs*, dont il rappelle beaucoup les tendances et la tristesse sans en partager l'exaltation. Plus élevé dans ses œuvres que

Balzac dans les siennes, plus dominé par le sens moral, Hébert est moins élégiaque peut-être que le pauvre Léopold, cette déplorable victime de l'amour, qui se suicida en face du Lido à Venise, entre l'audition du *requiem* de Mozart et la lecture de la dernière lettre d'une femme aimée que le préjugé de la naissance séparait de lui.

Le peintre inspiré de la *Mal' aria* a été plus savant qu'heureux dans l'exécution du *portrait du prince Napoléon*. Soit que le modèle ait manqué de patience ou de docilité, soit que l'importance de l'œuvre ait disparu aux yeux de l'artiste devant l'importance du personnage, il faut reconnaître qu'Hébert n'a pas tiré de ce sujet tout le parti possible. Nous espérions voir revivre, sous l'habile pinceau du jeune artiste, la médaille antique de Napoléon Ier, que Ingres a su fixer sur la toile avec tant de bonheur, malgré les teintes écarlates de l'affreux costume du premier consul. Il y a dans le portrait du prince impérial quelque chose de mou et de lourd qui répond peu à la vigueur habituelle d'Hébert. Les traits sont ressemblants, le front est intelligent et parfaitement dessiné; mais le visage a un aspect crayeux et plombé que n'a pas l'original; somme toute, pour un homme de la force d'Hébert, c'est un travail à recommencer. Faire un portrait de prince n'est pas chose facile, nous le supposons bien; mais l'auteur avait tout ce qu'il faut pour s'en tirer avec honneur.

Plus docile cette année à la voix de son génie, le même peintre a mis au jour deux toiles que nous

louerons sans réserve. La première, sous le nom de *Crescenza*, est une scène d'administration napolitaine. Une jeune fille hâve, brune, à l'œil profondément triste, vient visiter sa mère à travers les barreaux de la prison de San Germano. C'est bien une vraie tête italienne que celle de cette vieille strega, sombre et farouche comme une vision funèbre. Elle médite accoudée aux pieds de son enfant, pauvre fleur étiolée, née dans le chagrin et la misère, à l'ombre des cachots. Pourquoi la mère est-elle prisonnière? et qu'est-ce que ce doux nom un peu vague de *Crescenza?* Il signifie littéralement croissance; mais est-ce un nom de baptême ou un surnom de captivité jeté à cette innocente déshéritée des joies de la famille? Le peintre a-t-il voulu représenter en elle la vie décolorée et douloureuse des victimes d'un régime despotique jusqu'à la barbarie? Qui sait? ces deux créatures n'ont peut-être pas commis d'autre crime que celui de suivre le carrosse royal sur la Chiaia en demandant du pain, un jour de procession de Saint-Janvier. Quoi qu'il en soit, il y a dans ce mélancolique duo une immense pitié et une indicible tristesse. Quoi de plus pénible, en effet, que la privation d'air et de soleil, dans le pays où l'air est si pur et le soleil si bienfaisant? Aux heures du soir, lorsque la brise vient rider la surface unie et transparente de cette conque d'azur qu'on appelle la baie de Naples, au moment où les émanations parfumées d'Ischia, de Procida et d'Amalfi arrivent de l'autre côté du rivage dans les caresses du vent, pensez un peu aux pauvres

prisonniers qu'un sort cruel retient sous les voûtes sombres d'un cachot! Adressez à Dieu une prière pour ceux qui souffrent. Enfin, quand des balcons de votre terrasse chargée de camélias, de cactus et de verveines en fleur, à la lueur des étoiles brillantes, semées comme autant de perles d'or dans le ciel bleu, vous apercevez une barque légère s'avancer en étouffant le bruit des rames pour ne pas troubler l'extase mystérieuse de deux jeunes amoureux, respectez leur tendre ivresse; mais en présence de ces heureux privilégiés de la nature, rappelez-vous Crescenza et sa mère et tous ceux qui pleurent la liberté, plus précieuse encore sous le plus beau climat du monde. Hébert a-t-il eu l'intention d'établir un contraste de ce genre dans l'esprit des admirateurs passionnés de son tableau? On serait tenté de le croire, en songeant qu'il est allé chercher sous le ciel de Naples une scène de captivité si poignante. Évidemment il y a là un parti pris, et nous ne serions pas étonné que l'artiste tînt en réserve au fond de son atelier quelque gracieux épisode de la vie élégante d'Italie tout inondée de fleurs, toute dorée de soleil, toute bercée de musique et de poésie; enfin l'idylle après le drame, la fraîcheur d'une matinée de printemps après une lourde journée d'orage. Pourquoi Hébert n'exposerait-il point sous le ciel brumeux de Paris quelques-unes de ces scènes rustiques de la campagne de Naples, si en harmonie avec son talent jeune et énergique? Elles feraient merveille; car depuis les *Moissonneurs* et les *Pêcheurs de l'Adriatique* de Léopold Robert, on ne nous a pas

gâtés en France avec les souvenirs d'Italie. Sauf Rodolphe Lehmann, à qui l'on doit dans un genre léger de charmantes compositions, telles que la *Pèlerine des Abruzzes*, la *Fileuse*, la *Vanneuse* et *Graziella,* inspirée du beau livre de Lamartine, pas un artiste n'a songé à tirer parti des inépuisables trésors de la péninsule. Eugène Delacroix a peint d'admirables pages d'histoire littéraire italienne, mais il n'a pas touché au monde contemporain. Ce que Decamps est allé chercher en Orient, Hébert ne pourrait-il le trouver au delà des Alpes? Nous l'avons toujours pensé, car si l'on a injustement reproché à cet artiste une prédilection pour la race chétive des ateliers, il lui sera facile de prouver qu'il est capable de donner à ses personnages la santé, la jeunesse et la vigueur. En demandant cela, nous ne parlons certes pas pour nous : aussi est-ce avec surprise que nous entendons regretter l'éclat bourgeois des joues trop fraîches en face des physionomies un peu bistrées mais vivaces du peintre. L'exubérance de force et de vie, ainsi que l'excessif embonpoint, a quelque chose de si vulgaire chez les hommes et surtout chez les femmes, que leur absence ne nous paraît pas regrettable. L'art même en général ne doit pas admettre ailleurs que chez les animaux ces formes replètes, flasques et charnues qu'il a plu à quelques peintres d'étaler aux yeux du public. Sans tomber dans l'affectation opposée, c'est-à-dire dans le genre poitrinaire, asthmatique ou fiévreux, il y a une façon vraie de peindre qui n'est ni le sentiment conventionnel et coquet du roman, ni la repoussante laideur

du réalisme moderne. Hébert a eu le bon goût de ne tomber dans aucun de ces excès; et si sa manière trahit un certain penchant pour la souffrance morale, si parfois même il l'exagère un peu, du moins il ne la dépoétise jamais. Il est permis de lui demander de mettre plus de sang dans les veines de ses personnages; mais, à cela près, ses types, quoique atteints d'un spleen contagieux, restent nobles, sympathiques et élevés. On voit que si le chagrin les éprouve, il ne les dégrade pas et qu'ils restent toujours dignes de notre intérêt.

Les prédilections de la foule, celles des juges les plus compétents, se sont manifestées surtout pour les *Filles d'Alvito*, belle et grave étude, faite, comme la précédente, dans le royaume de Naples. Nous confessons humblement n'être point de l'avis général : que l'aréopage nous le pardonne; *Crescenza* nous plaît davantage. Dans cette visite de l'enfant à la mère captive, il y a une idée plus complète et plus intéressante que dans l'aspect de deux jeunes filles gravissant une colline au retour de la fontaine. Les hommes du métier, les peintres, prétendent qu'il y a infiniment plus de mérite encore, d'énergie et de vérité dans l'un de ces deux sujets que dans l'autre. Pour eux comme pour nous, le tableau des *Filles d'Alvito* est un chef-d'œuvre; mais si nous nous entendons sur la valeur de la forme, nous différons sur celle du fond. A nos yeux, la signification morale d'un sujet est quelque chose, et l'intérêt qu'emprunte une toile à l'idée qu'elle représente, loin de nous paraître une supercherie de mé-

tier, ainsi que le prétendent quelques jeunes peintres, nous semble au contraire une des conditions rigoureuses de l'art sérieux. Sauf de rares exceptions, où l'importanee d'un seul personnage absorbe tout, la plupart des grands maîtres se sont appliqués à reproduire, non pas une ou deux figures de fantaisie, caprices passagers de l'auteur, mais une scène complète, un fait historique, une bataille, l'épisode d'un poëme ou le dénoûment de quelqu'un de ces drames intimes de la vie de famille, drames mille fois plus intéressants souvent que ceux qu'on enfante si laborieusement pour émotionner le boulevard. Entre les deux derniers tableaux d'Hébert, si largement conçus, nous préférons *Crescenza*, par la raison qu'à mérite égal d'exécution, la pensée inspiratrice de l'un est supérieure à celle de l'autre. L'enfant qui fait acte de piété filiale, l'être qui, à l'âge où l'on aime par-dessus tout le rire, les jeux, la liberté et la lumière, va mélancoliquement s'asseoir chaque matin dans la profondeur d'une lucarne pour tenir compagnie à la vieille recluse, cette enfant-là gagne plus la sympathie que ces deux jeunes contadines apparaissant avec leurs cruches sur la tête. Certes, nous n'en disconviendrons pas, ces deux jeunes filles, aux figures passionnées, sont superbes; sous les vêtements grossiers qui les couvrent, et malgré leur fardeau, on les prendrait volontiers pour d'illustres patriciennes, ou tout au moins pour des enfants de l'amour, plutôt que pour de pauvres filles du peuple condamnées au travail Quelle originale et fière beauté étale à nos

yeux celle qui, parvenue au sommet du sentier, s'avance comme pour sortir de la toile! Ses bras délicats, sa main fine et longue, posée avec tant d'élégance et de naturel sur l'anse du vase; ses pieds mignons, emmaillottés dans de grossières sandales, tout cela trahit une autre origine que celle du chévrier de la montagne voisine. Hébert, dans ses voyages, n'a pas dû rencontrer beaucoup de lavandières taillées comme celle-là, et en vérité, si la sienne était aussi belle qu'il nous la représente, il a eu mauvaise grâce à ne pas la débarrasser sur-le-champ de son fardeau pour le porter à sa place. En pareille circonstance, nous n'eussions certainement pas cru pouvoir agir autrement. Dans tous les cas, nous aurions mieux aimé mettre les deux vases sur les épaules de la suivante, plus robuste et mieux constituée pour un pareil exercice. Ces deux charmantes Napolitaines, dont l'une, vaporeuse comme un rêve, s'éveille à la vie du cœur et à ses émotions, tandis que l'autre semble en braver dédaigneusement les orages, sont deux types d'une étrange et puissante beauté. Mais bien qu'il y ait tout un roman dans ces jolis visages, d'aspect si différent, on chercherait difficilement une idée philosophique dans cette composition, dont le mérite principal réside dans un talent d'exécution porté à sa suprême puissance. Devant un pareil triomphe, il nous siérait mal de chicaner l'auteur des *Filles d'Alvito* sur des questions secondaires; nous aimons mieux nous associer franchement aux éloges mérités que lui ont valu ses deux derniers ouvrages. Nul

plus que nous n'est pénétré de leur importance, et nul moins que nous n'est étonné de leur succès. Il y a longtemps que nous avons pressenti l'avenir d'Hébert. « Vouloir, c'est pouvoir, » dit le proverbe. L'homme dont nous nous occupons ici n'a donc qu'à vouloir pour compter parmi les sommités artistiques de la France. Si, par trop d'impatience, trop d'ardeur ou par trop de dédain pour l'opinion publique, ce peintre original ne fait pas fausse route, nous saluerons sa maturité précoce avec la même impartialité que nous avons mise à saluer son brillant début.

Rappelons à Hébert, sous forme d'encouragement, le mot prophétique, qu'il ignore peut-être, d'un grand penseur, aujourd'hui dans la tombe. Lamennais, traversant quelques mois avant sa mort la galerie du Luxembourg, s'arrêta devant le tableau de la *Mal'-aria* : « Cette barque, s'écria tout à coup le sublime écrivain, porte avec elle la fortune d'un homme de génie. » Il dépend d'Hébert que l'avenir légalise les lettres de naturalisation accordées à son talent par un homme qui, en matière de feu sacré, devait s'y connaître. Il n'était pas flatteur : aussi est-il permis de le croire, et d'espérer que le travail du filleul ne démentira pas la prophétie du parrain. A l'heure où nous écrivons ces lignes, il nous arrive de l'autre côté de la vie, bien loin par delà les mondes terrestres, comme un dernier souffle de cette âme immortelle, dont l'éloquence à longue portée embrasait l'Europe. Prêtons donc l'oreille, et ouvrons nos esprits à ces mélancoliques échos d'outre-tombe, tout

remplis d'une sombre énergie. Ils nous apportent le complément de l'œuvre de l'apôtre breton dans la traduction de Dante. Comme autrefois le citoyen de Florence avait pris Virgile pour guide durant son voyage dans l'empire des morts, Lamennais prend Dante, *« son aïeul dans l'ordre de la pensée, »* pour rentrer avec lui dans l'empire des vivants. Voilà le milieu grandiose où un peintre comme Hébert devrait aller chercher ses inspirations pour retracer sur la toile quelques-uns des épisodes de cette large poésie, la plus forte et la plus féconde de la littérature italienne. Employé au service de pareils maîtres, l'art contemporain ne pourrait que gagner, s'épurer et grandir. Celui qui a fait la *Mal' aria*, *Crescenza* et les *Filles d'Alvito*, est en mesure dès à présent de tenter avec de grandes chances de succès une si vaste et si louable entreprise. Il ne nous reste plus maintenant qu'à souhaiter que les âmes réunies de Dante et de Lamennais éclairent de leurs rayons les œuvres courageuses du jeune peintre, qui saura esquisser à grands traits les pâles et poétiques figures d'un monde ressuscité par son génie.

COURBET

COURBET.

C'est le Proudhon de la peinture contemporaine : seulement, nous espérons bien que si jamais M. Courbet publie ses Mémoires, il ne prendra pas pour épigraphe cette phrase du *Deutéronome* : « *Levabo ad cœlum manum meam et dicam : vivo ego in æternum,* » que l'auteur des *Confessions d'un révolutionnaire* traduit modestement à son bénéfice : « Je lèverai ma main vers le ciel et je dirai : mon idée est immortelle. » Nous ne contesterons ni au peintre ni à l'écrivain une certaine dose de talent ; mais l'opinion publique leur reconnaîtra avec nous une dose encore plus forte d'orgueil et d'ambition. Intentionnellement nous avons cité M. Proudhon à propos de M. Courbet, parce que ce sont deux esprits égarés qui ont procédé de la même manière, l'un dans la politique, l'autre dans les arts. Eugène Pelletan a écrit quelque part, avec beaucoup de justesse : « M. Proudhon, en faisant un petit livre où il a imprimé ces mots : *la propriété, c'est le vol*, a tiré un coup de pistolet dans la

rue, et aussitôt tous les passants sont accourus, tous les bourgeois ont mis la tête à la fenêtre. M. Proudhon leur a flegmatiquement envoyé sa révérence et leur a dit sans broncher : « Veuillez vous rappeler mon « nom, c'est moi qui ai lâché ce coup à vos oreil- « les..., » et le nom de M. Proudhon a volé de bouche en bouche en quelques instants. « As-tu entendu? » disait l'un. « Oui, » disait l'autre. » Cette spirituelle appréciation du savoir-faire de M. Proudhon résume parfaitement la façon d'agir de M. Courbet. L'artiste, comme l'écrivain, a jugé le public parisien assez naïf pour se laisser prendre à ce tapage forain; et, ce qu'il y a de fâcheux, c'est que, jusqu'à un certain point, le début de ces messieurs a eu quelque succès. On a cru à M. Proudhon, et l'on croit encore à M. Courbet. Pour nous, qui n'avons pas la foi, du moins au même degré que ces admirateurs passionnés, nous demandons la permission d'user du droit de libre examen. Et d'abord établissons ceci, en guise de préliminaire, à savoir, que le *réalisme* n'est qu'un mot peu français, à l'usage des débutants d'atelier, qu'il ne contient aucune idée neuve, et que le grand lama de cette religion grossière est le moins convaincu peut-être de la *réalité* de sa doctrine. M. Courbet, au point de vue de l'art, ne manque ni de science, ni d'originalité, ni de vigueur : seulement il manque de goût, ou plutôt il affecte d'en avoir un mauvais. Ennuyé de suivre la voie ordinaire, toujours aride au début, incertain encore ou trop impatient du succès, ce peintre s'est jeté dans les che-

mins de traverse, et bientôt il est tombé dans une ornière qu'il a prise pour une des grandes routes du progrès. Ainsi embourbé, l'artiste s'est mis à l'œuvre, non pour sortir de là, comme on pourrait le croire, et se relever de sa chute, mais pour prouver aux autres et se prouver à lui-même que seul en France il était l'élève de la nature, le précurseur d'un art nouveau, cent fois supérieur aux essais des maîtres anciens, auxquels l'Italie idolâtre a servi autrefois d'atelier et sert encore aujourd'hui de temple. Voilà comment raisonnent messieurs les partisans du *réalisme*. Le passé, à leurs yeux, n'a plus d'enseignement à offrir. Soit, vous le voulez, enterrons-le, nous y consentons. Cependant, sans trop de curiosité, vous ne trouverez pas mauvais que nous vous demandions, au nom de la critique, ce que vous allez mettre à la place des œuvres de ces grands maîtres dont vous êtes fatigués; car enfin, avant de signer définitivement l'acte de leur déchéance, nous ne serions pas fâchés de connaître le mérite, non de leurs héritiers, vous refusez l'héritage, mais de leurs successeurs. Or, ce qui vous distingue, vous *réalistes*, des artistes illustres que vous jugez indignes de servir de guides à votre inexpérience, c'est que pour eux l'idéal était tout, et que pour vous il n'est rien. Il y a longtemps déjà que les peintres flamands et les peintres espagnols ont développé d'une façon très-brillante le côté extérieur des choses de la vie humaine : les scènes champêtres, les noces de village, les travaux de la ferme, les kermesses rustiques, les mœurs de

la cuisine, de l'étable et de là basse-cour, les robustes servantes fourbissant de leurs bras rouges le cuivre des chaudrons, ou trayant le lait des vaches, toutes choses traitées par Teniers et ses compatriotes avec un inimitable talent. Grâce au prestige de leur coloris, à la vérité de leurs compositions, ces mille détails de l'existence où la matière joue le plus grand rôle, acquièrent à nos yeux une importance considérable. C'est la philosophie pratique de la vie des champs mise à notre portée. Son utilité, non dépourvue d'attraits, se révèle plus évidemment à nos yeux par une certaine grâce naïve et touchante, que nous ne trouvons nulle part dans les œuvres de M. Courbet.

Les Espagnols, eux aussi, à un point de vue différent, se sont montrés *réalistes*, en reproduisant avec la plus scrupuleuse exactitude les scènes horribles de l'inquisition; les chevalets de la salle basse, les cordes, les réchauds, les tenailles, l'eau et le feu, rien ne manquait aux tortionnaires de la *Santa Casa*, la *Sainte Maison*, ainsi qu'on osait appeler ce repaire de la barbarie religieuse. Les armes parlantes de la croisade exterminatrice ont toutes été conservées par les artistes de l'époque, qui nous donnent dans leurs tableaux une idée fidèle du rôle que jouèrent en ce temps-là les disciples de saint Dominique. Toutefois, ainsi que nous l'avons fait observer précédemment, nous sommes convaincus que si les peintres espagnols ont copié ces drames honteux, c'est pour en stigmatiser à jamais les auteurs. Ce *réalisme*-là, nous le comprenons; nous l'approuvons même, parce

qu'avec son aide, l'école espagnole a rendu un grand service à la morale, à la civilisation, à l'humanité. Peut-on en dire autant de l'école burlesque qui, sous la direction de M. Courbet, supprime du même coup la beauté physique et la beauté morale, en décrétant sans façon la suprématie de la laideur : le tout par cette raison qu'on doit s'attacher à reproduire la vérité, fût-elle repoussante comme la *Baigneuse* qui provoqua tant de rires au salon de 1852? Voyez un peu l'attention délicate! sans cet habile artiste vous ne rechercheriez peut-être que le spectacle des belles choses que Dieu a créées à profusion : les fleurs, la verdure, le soleil, et, dans un ordre plus élevé, l'homme qui pense, l'intelligence qui s'applique, la femme qui aime, pleure ou prie; ou bien encore, profanes endurcis que vous êtes, sans M. Courbet, vous iriez au Louvre vous extasier naïvement des heures entières devant quelque toile signée Raphaël, Titien, Véronèse ou Léonard de Vinci. Jugez un peu du service que vous rend le grand prêtre du *réalisme*, en vous offrant comme meilleur emploi de votre temps et de vos facultés le spectacle égayant de ses œuvres originales, y compris quatre éditions différentes de son propre portrait! En vérité, il est impossible de faire mieux les choses. Ce n'est pas tout encore : dans la pensée charitable que la vue des *Casseurs de pierre*, des *Demoiselles de village*, de la *Fileuse*, ne suffisait point à votre admiration, M. Courbet, qui ne néglige rien pour divertir le public, a daigné ouvrir un musée particulier pour faire concurrence à

l'Exposition. On n'exigeait que la faible rétribution de un franc par personne; malheureusement, comme on payait d'avance, les mécontents ne pouvaient pas là, comme à la foire, refuser leur argent après avoir vu. Ceux qui allaient en son temple adorer l'Éternel eussent été mal inspirés en restant tièdes au milieu de tant d'apôtres fanatisés et faisant bonne garde en face des trésors de la nouvelle église. Ce n'étaient de tous côtés que des concerts d'éloges assourdissants, et nous n'aurions conseillé à personne d'user, comme dit Boileau, du *droit qu'à la porte on achète en entrant.* O inconséquence du cœur humain! Courbet, ce grand artiste, si dédaigneux des chefs-d'œuvre de Rome, a recours aux *Romains* pour soutenir sa gloire et redresser les torts de l'opinion rebelle. Tout cela est triste au fond; il est temps de détourner ceux qui se trompent de cette voie mauvaise. Le siècle où nous vivons est, Dieu merci, trop sérieux pour accepter indéfiniment ces charges d'atelier qu'on veut nous donner comme le dernier mot de l'art. Quelle aberration singulière est donc celle des artistes qui, à l'exemple de M. Courbet, se figurent que tout ce qui est vrai peut ou doit être représenté ? A chaque pas dans la vie, ne trouvons-nous point des choses choquantes pour notre goût, notre éducation perfectionnée, nos mœurs élégantes? Sans vouloir retomber dans l'afféterie ridicule, dans le genre musqué de Florian et de Watteau; sans regretter les moutons à faveur rose de Mme Deshoulières et ses fidèles bergers; sans rêver le retour des mignardises et du style

colifichet, l'affectation littéraire et artistique, nous nous révoltons contre le cynisme qui consiste chez un peintre à choisir de préférence le côté le plus trivial de la nature humaine et le plus capable d'exciter nos dégoûts. Qu'un grand artiste ou un grand écrivain, frappé de nos misères morales, se plaise à les mettre au jour afin de les ridiculiser et de les flétrir, cela se conçoit. Molière n'a pas fait autre chose, et plus d'un peintre de nos jours a suivi la voie ouverte par l'auteur de l'*Avare* et du *Misanthrope*. Tous les gens sensés applaudiront à ces tentatives ; elles ont un but philosophique. Ceux-là même qui, tirant parti du mal, l'excusent par la fatalité et l'entraînement des passions, ceux-là sont encore compris, parce qu'il y a souvent dans le délire coupable du cœur un côté élevé et généreux. Ainsi s'explique l'immense succès de certains livres et de certains drames que la raison réprouve, que l'honnêteté condamne, mais que, au fond de nous-mêmes dans notre for intérieur, nous jugeons possibles et excusables. On s'intéresse parfois à l'exagération d'une idée, à l'enthousiasme sincère d'une doctrine, fût-elle dangereuse : cela arrive à notre insu comme la sympathie indulgente des femmes dévotes pour les mauvais sujets. Mais ce que nous ne comprenons pas, ce que nul esprit sérieux ne devrait admettre, c'est la théorie absurde qui tend à vulgariser l'art et se complaît dans les instincts grossiers de la nature humaine. Ne devrait-on pas, au contraire, jeter un voile épais sur ses infirmités? Les plaies du corps ne

sont pas plus agréables à voir que les plaies de l'esprit; elles n'ont d'ailleurs pas le même prestige pour se faire supporter. Laissons donc au dévouement sublime des sœurs de charité le soin de panser les unes et à Dieu le soin de guérir les autres. Ne visons pas, de gaieté de cœur, à prostituer l'art en lui enlevant le privilége de choisir le beau en tous genres, et débarrassons-le des fantaisies grotesques de quelques novateurs qui devraient frayer une autre route à leur ambition. Si grande que soit la soif du succès, il faut reconnaître que c'est le payer trop cher à ce prix.

On a longtemps, à des époques troublées, confondu dans une même estime la pauvreté et la misère. C'est une grave erreur: la pauvreté élève, la misère avilit. On a exalté les haillons, la saleté, pour insulter ensuite à l'habit, à l'élégance et à l'esprit d'ordre: c'est un non-sens, et ç'a été souvent de la part de beaucoup d'écrivains une lâcheté insigne à l'adresse de la lie du peuple, qu'on espérait accaparer ainsi, grâce à ce honteux encens. Nous signalons ces tendances, pour montrer jusqu'à quel degré d'abaissement peut faire descendre l'esprit de parti. L'œuvre de M. Courbet nous impose ces réflexions, parce que son parti pris de matérialiser ses sujets, déjà choisis dans un monde grossier, conduit au triomphe du genre trivial et à la décadence du goût. Il est d'autant plus fâcheux d'avoir à combattre chez un homme jeune et intelligent de pareils penchants, qu'ils ne peuvent le mener à rien, sinon au fétichisme de quelques adorateurs

ignorants dont le blâme serait plus flatteur que les louanges. Suivons donc M. Courbet dans les divers travaux qui lui ont valu de si étranges ovations. La *Rencontre* appartient à cet ordre d'œuvres indéfinissables, où l'individualité orgueilleuse d'un artiste éclate dans toute son ingénuité. C'est un quatrième portrait à pied et en pied de l'auteur. Il est le principal personnage du tableau. Au loin, la diligence qui vient d'amener l'illustre citoyen du Doubs poursuit sa route, tandis que lui, le sac sur le dos, le bâton de voyage à la main, traverse comme un simple mortel ces champs, premiers témoins des jeux de son enfance. L'aspect assez froid de ce paysage prépare bien l'esprit du spectateur à la scène imposante qui va se passer sous ses yeux. En dépit de ce proverbe : *Nul n'est prophète dans son pays*, M. Courbet, au bout de quelques pas, recueille dans les salutations respectueuses de deux honnêtes bourgeois de Besançon la récompense due à son génie. A la façon superbe avec laquelle le chef du réalisme reçoit ces politesses empressées, à la dignité de son maintien, à son sang-froid en face d'une pareille réception, on devine que l'auteur de la *Baigneuse* et des *Casseurs de pierre* est tant soit peu blasé déjà à l'endroit des succès et que la gloire pour lui est une vieille connaissance. Cette scène, assurément fort intéressante au point de vue du culte dont M. Courbet est partout l'objet, même dans le département du Doubs, a pourtant l'inconvénient de n'offrir au public parisien qu'un médiocre échantillon de la science de paysagiste. La campagne

est négligée, sans doute afin de mieux faire valoir le héros de la toile. Son portrait est tout dans cette *Rencontre* à laquelle nous le remercions beaucoup de nous avoir fait assister. Le retour de M. Courbet dans ses foyers n'est pas la fin touchante de ce pauvre pigeon voyageur de la fable revenant mourir au nid après ses lointaines et décevantes excursions. Non, mais c'est le spectacle instructif d'un grand homme, parti obscur de ses montagnes, et opérant triomphalement sa rentrée, le front étincelant de gloire, au milieu de ses candides admirateurs. On n'a pas deux fois dans sa vie une si bonne occasion de constater l'influence d'une juste renommée. La *Rencontre* de M. Courbet, outre qu'elle est une date mémorable dans sa carrière d'artiste, donne à la fois une haute idée de la confiance qu'il a dans l'importance de son individualité et dans la naïveté de l'opinion publique. Un spirituel caricaturiste, homme très-sérieux sous la forme plaisante de ses œuvres, a exposé récemment en gravure sur bois l'*Adoration de M. Courbet*, comme une imitation réaliste de l'Adoration des Mages. Nous ne pouvons rien trouver de plus concluant que cette appréciation. Fréquemment dans les toiles italiennes et flamandes on aperçoit, à la suite d'un groupe de personnages, une tête que la tradition nous fait reconnaître pour celle de l'auteur; mais, confondu dans la foule et relégué au second plan, un portrait ainsi placé n'a rien qui choque le goût ou le bon sens. Fra Bartolomeo a plusieurs fois esquissé ses traits sous le capuchon du dominicain. Tous les jours au couvent

de Santa Maria Novella à Florence, l'illustre peintre assiste encore de cette façon aux exercices religieux des frères de son ordre. Nous avons appris à connaître là le visage inspiré de cet artiste habile que les prédications de Savonarole entraînèrent vers le cloître.

Des hommes dignes de foi ont affirmé en notre présence que M. Courbet avait mis sous son tableau intitulé la *Rencontre,* ces mots : *La Probité saluant le Génie !* Ainsi non content de s'imposer ou plutôt de s'exposer aux rires de l'opinion publique, cet artiste aurait eu la bouffonne pensée d'ajouter encore quelque chose à la ridicule inspiration qu'il a eue de se représenter en chair, en os et en barbe, à titre de premier personnage d'une toile de trois figures. En vérité, c'est se moquer un peu trop du bon sens et du bon goût de l'époque : à moins que sous cette trinité symbolique, M. Courbet, exalté par ses disciples, ne se prenne, dans sa fièvre d'orgueil, pour Dieu le père, il n'est pas possible de pousser plus loin l'aveuglement et la folie. Excepté Sancho, pendant son gouvernement imaginaire de l'île de Barataria, personne au monde n'a pris à ce point ses visions pour des réalités; et puisque M. Courbet s'intitule un *réaliste,* il devrait bien apprendre à distinguer la vérité du mensonge. Or, la vérité dans l'art c'est le beau, la laideur c'est le mensonge. Nous ne savons rien de plus déplorable que l'égoïsme qui entraîne un homme de talent à occuper sans cesse le public de son individualité. M. Courbet a

commis cette irréparable faute en nous forçant à le considérer sous tous ses aspects dans les quatre portraits de sa personne qui ont trouvé grâce devant le jury de l'Exposition universelle. On a vu des hommes et surtout des femmes disposés à l'adoration perpétuelle de leurs qualités et même de leurs défauts; on a vu des gens de lettres, des artistes et des peintres principalement, se croire les premiers génies de leur temps; on a vu, hélas! tous les genres de vanité, de folie et d'orgueil : jamais il ne s'était rencontré encore un être intelligent assez hardi ou assez aveugle pour se faire publiquement le hérault de sa propre gloire. Une conviction intime nous rend sévère pour les fantaisies réalistes de M. Courbet : c'est que nous trouvons à travers les excentricités de sa manière une science très-grande d'observation, un sentiment profond, parfois touchant, de la nature et des habitants de la campagne. La jeunesse a une propension naturelle à tout exagérer, soit en bien, soit en mal. Ainsi, priez un jeune peintre de vous représenter la misère : le chiffonnier du coin, par exemple, malheureux prolétaire, rivalisant de zèle avec les chiens perdus du quartier pour chercher sa nourriture et souvent celle de sa famille; eh bien! tel qu'il est, ce sombre paria de la civilisation moderne ne paraîtra pas encore assez déguenillé, assez sale à notre débutant. Il invoquera les types oubliés de la cour des Miracles; il ira prendre par la main le truand le plus ignoble, sur lequel il accumulera complaisamment tous les signes extérieurs de la dégradation physique et morale;

puis, l'œuvre achevée, il vous présentera le cauchemar de son cerveau comme l'image vraie de son modèle; peut-être même s'excusera-t-il de ne pas vous offrir quelque chose de plus épouvantable, en ajoutant qu'il n'a pas voulu viser à l'effet. Telle est aujourd'hui la pente qui de l'atelier précipite les jeunes élèves dans ces bas-fonds où l'art de Raphaël, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, perd ses formes, sa pureté, son prestige et jusqu'à son nom, pour s'appeler *réalisme*. Mêlez à cette dénomination barbare les excitations de l'amour-propre et les révoltes impuissantes de l'orgueil, vous aurez l'extrait de naissance de cette nouvelle école dont M. Courbet a été proclamé le chef. Il n'a pas eu jusqu'à présent du moins le temps de former de brillants élèves; mais il a déjà de très-bruyants admirateurs, qui portent au loin, avec le récit de ses triomphes imaginaires, l'histoire supposée de ses persécutions.

L'exagération tire quelquefois sa source d'un principe élevé. Elle peut être, dans certaines conditions, l'effort délirant d'une puissante intelligence à la recherche des mondes invisibles de la pensée; alors l'exagération devient sublime : elle a pour résultat, tantôt une découverte utile, tantôt un progrès, une plus grande somme enfin de connaissances humaines. En ce cas, c'est un instrument de civilisation; comme tel, il a besoin de s'affranchir des droits d'entrée que la société impose ordinairement à toute idée nouvelle, car cet instrument répand partout la vie et la lumière. Le sol manque aux pieds du poëte ou du peintre qui

s'élève ainsi au-dessus de nous tous; mais qu'importe, puisque ses ailes le soutiennent dans l'espace et que les élus du Seigneur recueillent, au sommet de la montagne, la vérité échappée de ses lèvres. A ces hardiesses-là, nous serions heureux d'applaudir; il n'en est malheureusement pas de même pour les hardiesses de l'originalité à tout prix. Le rôle de l'art consiste à transformer sans relâche l'élément brut sorti des mains du Créateur; si ce rôle est mal compris, l'art consomme l'œuvre de sa propre dégradation. Entendons-nous sur la valeur des mots, qui n'est rien à côté de la valeur des idées. Être *réaliste*, serait-ce par hasard chercher à représenter avec conscience et exactitude les scènes de la vie humaine ou celles de la nature, sans autre parti pris que de bien faire et de ne pas s'écarter du bon goût? Dans ce cas, nous sommes tous partisans du *réalisme*, et les plus grands peintres n'ont jamais poursuivi d'autre but. La preuve, c'est que leur réputation, qui dure encore après des siècles, serait éteinte depuis longtemps, s'ils s'étaient éloignés de ce programme immuable de la recherche du beau, du vrai et du bien. Mais depuis que le monde est monde, du jour où le premier enfant, sentant l'inspiration sainte de son génie, s'amusa comme Giotto à tracer sur la muraille les essais d'un art encore inconnu, la nature vraie, les arbres, les montagnes, les fleuves, la mer, le ciel, puis les hommes, leurs figures, leurs mœurs, leurs caractères, la nature, sous ses aspects les plus variés,

a toujours été l'unique modèle de tous les hommes supérieurs, qui ne se croyaient pas pour cela des *réalistes*. M. Courbet a donc grand tort de se croire le premier et le seul élève de la nature. Dans tous les temps, cette nature a été la puissante et universelle inspiratrice des poëtes et des peintres. Nous voudrions voir l'auteur de l'*Enterrement d'Ornans* entrer dans la voie de ce *réalisme*-là; car, s'il n'y a pas deux morales, comme l'a prétendu récemment un professeur célèbre, il n'y a pas non plus deux *réalismes*, si nous voulons donner au mot sa véritable acception. Il n'y en a qu'un, celui qui, interprétant fidèlement la nature, cherche surtout à s'inspirer de ce qu'elle a de poétique et de grandiose. Ce *réalisme*-là, tout le monde l'avait admis longtemps avant la venue de M. Courbet. Les *réalistes* contemporains prétendent avoir pour mission de reproduire, non pas ce qu'on aime, mais ce qu'on voit. Voilà un raisonnement qui mènerait loin; car, enfin, si chacun ici-bas se croyait obligé de nous faire part de ses découvertes, en nous mettant sous les yeux ce qu'il croit voir, le public gagnerait certainement beaucoup à devenir aveugle. Il ne faut pas être bien recherché, ni délicat, pour comprendre que le côté repoussant de l'humanité n'est pas le plus utile à étudier. Nous pardonnerions de grand cœur à des médecins de nous faire apparaître les hommes sous cet aspect favorable aux méditations de la Faculté; mais nous ne concevons pas comment de jeunes artistes qui, par métier, sinon par vocation, devraient

aimer le beau, cherchent encore à renchérir sur ce que la nature leur offre de plus laid et de plus disgracié. Agir ainsi, n'est-ce pas se faire un jeu de la peinture, et lui donner le rôle étrange et attristant de la caricature prise au sérieux? On a vu souvent des corps sans âme. Notre grand poëte, Victor Hugo, nous a retracé, sous les traits charmants de la Esméralda, éprise du beau Phœbus, le type de cette triste génération qui devait plus tard donner naissance aux filles de marbre; mais, dans ces créatures dégradées, il reste du moins quelque chose; la beauté physique survit quelquefois aux honteux désordres d'une existence où tout est calcul et trafic, comme pour attester l'intention du Créateur. Le pavillon alors couvre la marchandise. Chez les *réalistes* actuels, nous ne retrouvons même pas le charme ou l'élégance extérieurs. Révolutionnaires d'un nouveau genre, ils ne se contentent pas d'arracher l'âme, ils dépouillent encore la créature de son dernier prestige, la beauté de la forme qui lui vient de Dieu. Quel peut donc être leur but? Veulent-ils nous rendre le prolétariat plus intéressant ou nous faire désirer pour lui un sort meilleur? Le moyen d'arriver ainsi à une amélioration véritable n'est pas heureusement choisi. L'homme qui excite le plus notre compassion est-il le mendiant qui exhibe à nos yeux quelque plaie horrible pour exploiter nos dégoûts, ou bien n'est-ce pas plutôt le malheureux relégué dans quelque taudis obscur, et mourant d'excès de travail et de privations au milieu d'enfants affamés? Ah! appro-

chez sans crainte de celui-là, car il a une âme meilleure que la nôtre, puisqu'elle est plus éprouvée. Si jamais un peintre *réaliste* voulait nous donner une salutaire idée de la souffrance humaine, qu'il n'aille pas chercher ailleurs un type intéressant. Nous lirions au moins sur ce visage amaigri par le chagrin et la maladie, la pensée de Dieu traduite dans le regard à demi éteint de ce pauvre moribond. C'est cette étincelle du feu sacré que nous regrettons de ne jamais voir briller dans les œuvres les plus sérieuses de M. Courbet.

L'*Enterrement* nous représente assez bien la physionomie des paysans rendant les derniers devoirs à un des leurs. A Paris, les étrangers qui aperçoivent de loin un char funèbre se découvrent avec émotion et respect, tandis que trop souvent les amis intimes du défunt s'entretiennent du cours de la Bourse et des nouvelles du jour. A la campagne, les choses ne se passent pas mieux, mais elles se passent autrement; M. Courbet l'a parfaitement observé. A l'heure indiquée, les parents et les voisins arrivent à la maison mortuaire; ils s'agenouillent en entrant, se signent, se regardent les uns les autres de l'air le plus hébété du monde, ne disent mot et n'en pensent pas davantage. La vue du mort ne leur fait rien, celle du prêtre avec la croix portée par un enfant leur fait peur. L'audition des psaumes et des prières latines produit sur eux l'effet des paroles cabalistiques du sorcier sur les vieilles femmes. Le champ du repos, dont le nom n'est point un mensonge pour les

paysans, puisqu'ils ne cessent que là les rudes travaux quotidiens, leur inspire les plus folles superstitions. L'herbe y pousse avec des taches de sang; des bruits étranges et souterrains s'y font entendre, et malheur à qui passe à la brune le long des murailles de l'enceinte funèbre. Les loups-garous viennent dans l'ombre tenir, au pied de la grande croix de pierre, leurs états généraux, en compagnie des sorciers, des mauvais esprits et du pauvre curé, qu'ils font assister, sans scrupule, à ces fantastiques séances nocturnes. L'enterrement achevé, on compte les vaches, les bœufs et le matériel laissé par le défunt; les porteurs du corps vont au cabaret voisin boire à la santé du survivant; et comme il faut toujours finir par se consoler tout à fait, le plus philosophe de la bande montre au mari qui vient de perdre sa femme les terres de celle qui pourra bientôt la remplacer. On suppute les frais du culte, et l'on juge avec raison que, à la campagne, comme à la ville, grâce au conseil de fabrique, ce prétendu éditeur irresponsable du clergé, il en coûte fort cher aujourd'hui pour mourir en terre sainte. Telle est, en résumé, l'impression d'un enterrement à la campagne; c'est l'histoire de tous; qui en a vu un, peut se dispenser d'assister aux autres. M. Courbet a rendu avec finesse et originalité les figures indifférentes de ces braves campagnards accompagnant, en toilette dominicale, un de leurs compagnons à sa dernière demeure, absolument comme ils conduiraient un bœuf ou un veau à l'abattoir. Ce tableau, un des

meilleurs du peintre, ne fera rêver personne et n'attestera pas non plus l'immortalité de l'âme, mais il rappellera certainement à beaucoup quelque souvenir à moitié effacé.

Il est aisé de constater, en étudiant les œuvres de M. Courbet, que l'originalité qu'il veut avoir nuit à celle qu'il a. Si cet artiste se laissait aller simplement, sans préoccupation de système, à ses inspirations intimes, peut-être ferait-il détester moins la nature, qu'il prétend aimer si tendrement, et que pourtant il traite si mal. Comme paysagiste, nous sommes heureux de lui rendre justice. Peu de peintres manient la brosse avec autant de sûreté que lui, et l'on comptait, à l'Exposition universelle, peu de tableaux de la force du *Ruisseau du puits noir* et de la *Roche de dix heures*. Nous ne reviendrons pas sur les défauts ou les qualités des *Demoiselles de village*, devenues aujourd'hui la propriété de M. le comte de Morny. On a épuisé, à propos de ces demoiselles, toutes les formules de la louange et de la critique. Chaque passant, en leur ôtant son chapeau, a pu les examiner à son aise, et nous craindrions de tomber dans les cancans de province, si nous ajoutions ici quelque chose. Galanterie à part, cependant, qu'il nous soit permis de faire remarquer que ces filles de M. le maire, conservées en bonne chair, comme on dit à la campagne, pour la sensualité conjugale de M. le notaire ou de M. le docteur, n'ont rien de bien séduisant aux yeux des Parisiens. Au premier aspect, nous ne savions pas distinguer si ces demoiselles

étaient des hommes habillés en femmes ; ce n'est qu'à la longue, et à l'aide du livret, qu'il nous a été permis de deviner leur sexe. Ce point essentiel établi, nous nous sommes demandé quel intérêt pouvait pousser l'artiste à faire entreprendre à ses rustiques compatriotes le voyage de l'avenue Montaigne. Était-ce pour humilier nos minces et délicates Parisiennes, ou pour faire la leçon au conseil d'hygiène publique, en lui montrant un tel échantillon de ce que produisent les éleveurs du Doubs? Considérées sous ce rapport, les *Demoiselles de village* méritent une mention honorable; pas une de nos frêles beautés ne serait en état de lutter de vigueur contre ces filles taillées en Hercule; il suffit de prendre la mesure de leurs mains pour s'en convaincre immédiatement. Mais il n'y a pas de gloire à atteindre des proportions florissantes; il y a tout au plus avantage, et c'est le seul que nous reconnaissons à ces demoiselles, qui ne forment pas en définitive un sujet bien intéressant. Ce genre métis, qui n'appartient ni au monde aristocratique, ni au monde plébéien, ces femmes non classées encore, qui ne sont ni grandes dames, ni bourgeoises, ni ouvrières, ni paysannes, possèdent en général plutôt les défauts que les qualités des autres femmes. La sécheresse du cœur et l'envie dominent dans leur caractère comme dans l'expression vulgaire de leur physionomie. Pour une de ces gauches *demoiselles*, qui sera, par exception, la Providence de son village, il y en aura vingt qui en seront la peste. Méchante espèce, sans intelligence, elles composent plus tard

l'inappréciable pépinière des mauvaises langues de la province, qui tiennent, non pas bureau d'esprit, mais bureau de médisances. Nous aurions mieux compris que M. Courbet appliquât son talent à nous montrer un franc type campagnard, vigoureux et souvent même élégant jusque dans sa rudesse. Il ne manque point, dans les montagnes de la Franche-Comté, de beaux modèles à choisir. N'avez-vous jamais rencontré, à travers les sentiers escarpés, ces robustes paysannes marchant lestement, le poignet sur la hanche, un panier sur la tête, et balançant les reins à la façon des danseuses andalouses? M. Courbet, qui aime les choses accentuées, aurait certainement trouvé là ample matière à *développer* son talent de coloriste. Le vent ne souffle plus en faveur des demoiselles de village; elles ont dû être licenciées en même temps que la garde nationale, dont elles allaient le dimanche, sur le champ de foire, admirer la manœuvre et la tenue martiale. Il y a des existences possibles ici-bas, mais le *soldat-citoyen* et la *demoiselle de village* sont précisément les deux types les plus ridicules, et par conséquent les moins intéressants de la comédie humaine en province. Le gouvernement a déjà supprimé l'un, souhaitons qu'il nous débarrasse de l'autre. Autrefois, il y avait des filles au village et des demoiselles à la ville, et le monde n'allait pas plus mal pour cela. Aujourd'hui, la vanité, ce démon familier, pousse les campagnes à déposer leur joli costume pour s'affubler de nos modes bizarres. Ainsi vêtues, les filles de village passent à l'état de

demoiselles; elles ne s'aperçoivent même pas du prix que leur coûte cet avancement; elles y perdent leur naturel, leur originalité et leur beauté primitive. Il existe des différences de races dont il faut tenir compte dans l'espèce humaine. Il est permis à tout le monde de chercher à améliorer son sort matériel et à développer son intelligence, mais à la condition expresse que, jusqu'au moment du succès, chacun restera dans sa sphère : le paysan à ses champs, l'ouvrier à ses chantiers, la ménagère à sa ferme, et que les uns et les autres ne viendront pas grossir le nombre, toujours croissant, des existences déplacées, c'est-à-dire la partie la plus malheureuse de la population, celle qui fournit au suicide le triste contingent du désespoir et de la faim. Ces *demoiselles de village*, représentées par M. Courbet toutes pimpantes et glorieuses dans leurs robes urbaines, nous font involontairement songer à ces enfants de la campagne dont nous parlions tout à l'heure, qui abandonnent leur famille pour venir à Paris tenter la fortune. Hélas! combien d'entre eux sont morts à la peine dans cette Babylone moderne, où le luxe coudoie à chaque pas la misère! Combien, accablés des plus cruelles souffrances, ont murmuré tout bas, le soir, dans la solitude de leur mansarde, le nom d'une mère absente ou d'une amante éplorée! Combien ont regretté, trop tard alors, la vie rude, mais assurée, de la campagne! George Sand a écrit plus d'une fois cette lamentable histoire avec l'éloquence entraînante de son génie. Il devient donc inutile d'essayer, après

elle, d'énumérer les dangers de cette tranformation trop subite d'une condition à une autre. Les *Demoiselles de village* nous ont rappelé la folie des rêves orgueilleux de la campagne, et partant la misère cruelle des désabusées, lorsqu'à la suite des tentatives avortées pour arriver à la fortune, ces pauvres filles retournent tristes et flétries sous le toit qu'elles n'auraient jamais dû quitter.

Les *Casseurs de pierre* appartiennent aussi à ce monde départemental que M. Courbet s'attache spécialement à faire connaître aux Parisiens. Là, du moins, nous rencontrons un type vrai du prolétariat rural. Ce sont des ouvriers en chair et en os; ils ne pensent pas, mais ils travaillent, ce qui est une autre manière, peut-être la meilleure, d'honorer Dieu. A leur costume, au zèle qu'ils apportent à se rendre dignes de l'approbation du chef cantonnier, on reconnaît de suite les salariés officiels que l'administration appelle à l'entretien de nos routes. Les travailleurs modestes que le chef réaliste a placés à l'Exposition universelle nous étaient déjà connus depuis longtemps. C'est une excellente étude dont l'aspect assez original rappelle les vieilles esquisses coloriées de Callot. Quelquefois l'auteur du *Retour de la foire* arrive jusqu'à l'âpre et dramatique énergie de l'auteur des *Gueux contrefaits*, avec lequel il semble d'ailleurs avoir plus d'une parenté. Toutefois les *Casseurs de pierre* ne nous paraissent pas justifier complétement les honneurs du triomphe que certains enthousiastes ont bien voulu leur faire. Ainsi interprété, l'art reste

terre à terre et ne s'élève nulle part à la hauteur où les maîtres flamands et hollandais, ces réalistes purs, l'avaient d'abord placé. La peinture des vices et des ridicules de l'humanité a fourni à Callot des sujets grotesques qu'il a traités avec une incontestable supériorité; et cependant ni lui, ni aucun des hommes célèbres qui l'ont imité, n'ont prétendu fonder une école nouvelle en infligeant à nos yeux le spectacle choquant de l'avilissement et de la misère. Nous regrettons de ne pas rencontrer la même modestie chez M. Courbet et ses fervents disciples. A côté de leurs qualités, il est déplorable de ne pas apercevoir plus de goût et de respect pour le beau idéal. Sans tomber dans le genre sentimental, on peut choisir des sujets simples et élevés par leur simplicité elle-même. Troyon, lorsqu'il a peint ses grands bœufs allant au labour, a fait une magnifique chose en même temps qu'une œuvre bien vraie. Mlle Rosa Bonheur, ce talent viril que nous admirons tous, a, elle aussi, mieux compris que M. Courbet où doivent s'arrêter l'audace et l'originalité en matière d'art. Théodore Rousseau, Français, Brascassat, Corot, ces habiles paysagistes, qu'on n'accusera certes point de manquer de naturel, sont encore des *réalistes* comme nous les aimons. Ceux-là, du moins, sous prétexte de chercher la vérité, ne nous ont pas imposé le culte du laid comme une religion nécessaire. Aussi, par cette raison un peu vieille, que tout mérite trouve tôt ou tard sa récompense, ils ont illustré leur nom, tandis que M. Courbet compromettait le sien en l'inscrivant à la qua-

trième page des journaux, entre le racahout des Arabes et les pastilles du sérail. Un savant et consciencieux critique, Maxime Ducamp, a eu le droit de dire en notre nom à tous : « Nous aimons les artistes qui portent haut leur drapeau, mais nous plaignons ceux qui l'affichent au coin des rues. Le bruit qu'on parvient à faire par ces moyens n'est pas toujours de la réputation, c'est souvent du scandale. » Il nous en coûte de quitter M. Courbet sur cette triste impression; mais il est de notre devoir de veiller à ce que personne dans le monde artistique ne descende jusqu'à la réclame industrielle. En vérité, ni la renommée, ni la gloire elle-même, n'ont jamais valu la peine qu'on s'est donnée pour les acquérir par ces moyens honteux : ce sont là de ces biens périssables qu'il faut gagner noblement ou ne jamais ambitionner.

DIAZ

DIAZ.

Sortons de la réalité pour entrer dans le gracieux domaine de la fiction. Nous venons d'étudier un peu malgré nous, avec M. Courbet, les défectuosités de la nature humaine; voyons avec Diaz ses plus poétiques aspects. Tout ce que l'imagination peut entrevoir à vingt ans de tendre et de vaporeux, le pinceau élégant de cet artiste l'a traduit. Watteau et Boucher ont fait autrefois le bonheur des marquises et des duchesses en leur montrant la vie couleur de rose et leurs pages amoureux métamorphosés en cupidons; Diaz, à son tour, avec non moins d'éclat, plus de goût et de poésie, nous berce doucement sur l'océan des rêves. Ses compositions, presque égales pour le mérite à celles de Prudhon et de Fragonard, ont un caractère sentimental bien supérieur aux scènes souvent égrillardes de ces deux maîtres légers. Au milieu du siècle matériel où nous vivons, dans un temps prosaïque comme le nôtre, c'est merveille de voir un artiste ramener à la grâce délicate et aux enchantements du songe une

génération tout entière. Diaz a fait ce tour de force; il se joue dans la difficulté de la couleur et de la lumière; il transforme nos forêts et nos campagnes en un vaste paradis terrestre de l'amour. Bénies soient les recherches heureuses de ce nouveau Christophe Colomb qui découvre tout à coup à nos yeux étonnés une sixième partie du monde! Là enfin les ombres lourdes de la vie positive disparaissent entièrement: l'on n'entend plus ni la respiration bruyante des locomotives qui se croisent en tous sens, ni le brouhaha triste et confus des villes immenses, montant avec lenteur comme une plainte de la terre au ciel. Le peintre a chassé de nos cerveaux troublés les inquiétudes de l'ambition et de la fortune et il les remplace par d'ineffables pensées de plaisir, de poésie et de bonheur. Avec Diaz, nous n'habitons plus une *vallée de larmes*, mais bien au contraire un Éden ravissant. Oui, celui-là est un puissant enchanteur qui sait aujourd'hui encore, du bout de son pinceau, métamorphoser cette rude bataille de l'existence humaine, enfanter un autre monde et le peupler de nymphes endormies, d'amours éveillés, d'arbres toujours feuillus; de fleurs épanouies sous les caresses de l'air et les baisers du soleil. Quelle force créatrice n'a-t-il pas fallu pour faire sortir tout cela des quelques couleurs d'une palette? Avec deux ou trois bambins ailés, un tapis de mousse et l'ombrage de quelques vieux chênes, Diaz compose un délicieux tableau. Cela n'a l'air de rien d'abord, et cependant c'est beaucoup, car ce monde idéalisé, romanesque, fait à

souhait pour le plaisir des yeux, exerce un charme indéfinissable, et quand on l'a vu on n'en voudrait plus connaître d'autres.

S'il est vrai que chacun ici-bas, pour échapper aux réalités douloureuses de la vie, doive se créer en imagination une retraite inaccessible aux mauvaises passions humaines, nous voudrions, choisissant Diaz pour architecte, chercher la nôtre au milieu des adorables paysages du poëte artiste, dans la compagnie des séduisantes victimes de l'enfant malin. Diaz a trouvé pour interpréter cette nature, un peu coquette peut-être, un peu païenne, le style élégant et léger qui convient à ses idylles, où la scène se passe à ciel ouvert et où chaque petit personnage, en venant au monde, ne songe qu'à s'ébattre joyeusement au soleil et à tourmenter les nymphes et les naïades plus ou moins endormies dans le déshabillé primitif de la Genèse. Ce n'est pas précisément par la naïveté et l'innocence que brillent ces charmants joufflus : on devine aux agaceries qu'ils font aux belles créatures que le peintre confie si imprudemment à leur garde que la surveillance elle-même a parfois ses dangers. Nous n'oserions pas affirmer que ces gentils lutins exercent leurs fonctions en tout bien tout honneur. Il y a un parfum des poésies d'Horace dans la plupart des œuvres du coloriste dont nous parlons; la grâce épicurienne du chantre de Tibur se retrouve sous chaque coup de pinceau du maître qui nous a offert l'an dernier *les Présents de l'Amour*. Où vit-on plus de raffinement, de grace et d'élégance que dans ce

tableau, que la main d'une jolie femme couvrirait tout entier? Et remarquons-le, si Diaz est l'homme des poésies amoureuses, des scènes tendres, des torses incomparables baignés dans les demi-teintes transparentes du crépuscule ou les lueurs éblouissantes du jour, cet artiste ne tombe jamais dans le dévergondage. Personne à la vue de ses œuvres ne sera humilié dans ses nobles instincts, ni choqué dans son goût délicat, et cela par une raison bien simple, c'est que Diaz reproduit avant tout la beauté poétique, qu'il idéalise la femme en la transportant au centre d'un monde exquis; où la vie s'écoule comme dans un songe, en joies, en fêtes et en soupirs, à l'ombre des hautes futaies et des sombres charmilles. Plus d'un jeune homme, arrêté en face de ces scènes attrayantes, a dû regretter au fond de son cœur de ne pas devenir l'habitant de ces contrées enviables, rêvées peut-être mais restées inconnues avant Diaz. Peu de peintres en ce genre ont su tirer parti de la nature comme il l'a fait : chose étrange pourtant, le style inimitable de cet homme habile, bien que s'exerçant en général sur des sujets gais et galants, inspire une sorte de tristesse. Au fond de tous ces paysages inondés de lumière et d'azur, sous ces vapeurs légères, la mélancolie qui s'élève de l'âme perce à chaque instant et se dilate peu à peu comme les nuages dorés des tableaux de l'artiste; en un mot Diaz fait rêver, n'est-ce pas tout dire? Les jolies femmes et les jeunes gens le recherchent et l'aiment, parce qu'il est le gracieux complice de leurs secrètes aspirations. Ces

bouffées de sentiment, ces besoins de bonheur, ces rêves d'amour qui parfois dans les jours de printemps traversent nos esprits avides d'émotions nouvelles, l'auteur de *Galatée* les excuse, les comprend et les partage sans doute, car ne voyons-nous pas sur les mille figures tracées par son pinceau rayonner la vie; elle éclate et déborde en sourires languissants, en chastes caresses échangées à l'ombre des grands bois, sous les dômes de verdure que la pudeur du peintre semble avoir disputés aux chevreuils et aux biches, tant ces retraites paraissent impénétrables aux hommes. On le sent, la muse inspiratrice de Diaz, c'est l'amour, il le célèbre dans tous ses tableaux, chacun d'eux est consacré à ses mystérieuses défaites ou à ses enivrants triomphes. C'est tantôt une *nymphe tourmentée* par ce charmant ennemi et bien près de succomber sous ses flèches: tantôt d'*adorables baigneuses*, aux seins vierges, au corps souple, aux chairs fermes, devisant d'histoires tendres au bord d'une fontaine, où se reflètent comme dans un miroir des trésors à rendre un philosophe amoureux. Elles sont là cinq, étincelantes de jeunesse et de beauté, couronnées de violettes des bois, de lierre, et mêlant à leurs chevelures blondes et noires les larges feuilles et les fleurs blanches du nénufar. Soulevée à demi sur son coude, noyée dans la mousse qui recouvre les racines d'un frêne argenté, la dernière de ces baigneuses montre des épaules dignes du ciseau de Cléomène. Une autre debout, légèrement penchée sur la hanche gauche, retient encore d'une main effilée la laine blanche sous

laquelle se trahit l'élégance de ses formes. Elle va se mettre à l'eau, mais auparavant, craintive et défiante, elle en interroge la température en trempant le bout de son pied dans l'onde, qui tout à l'heure s'ouvrira pour recevoir son corps tout entier. Cette admirable beauté a un charme particulier; à quoi ou plutôt à qui songe-t-elle en ce moment? Il n'est pas difficile de le deviner, et jusque dans son hésitation à se livrer aux caresses de l'eau, ne semble-t-elle pas regretter les caresses plus douces de l'être aimé: elle craint peut-être, la timide enfant, de lui ravir quelque chose en laissant voir à ses compagnes des trésors qu'elle réserve à ses regards jaloux. Cette réunion gracieuse de jeunes femmes sous la feuillée rappelle de loin le Décaméron de Boccace, si poétiquement interprété naguère par Dominique Papeti et en même temps peut-être certaines scènes du *Rêve du bonheur*. Hélas! lui aussi, le pauvre artiste, ainsi que toute les gloires de ce monde, il a passé comme le *rêve* qui immortalisera son nom, la mort est venue le surprendre et lui arracher avant l'heure les secrets de son génie naissant.

La simplicité gracieuse de Diaz n'est nulle part plus éclatante que dans les compositions où il peut à son aise mêler la beauté humaine à la beauté de la nature, opposer le corps blanc et satiné des femmes à la sombre verdure du feuillage. Non-seulement le peintre galant de ces belles créatures est bien inspiré quand il nous les représente couchées, assises ou debout, jouant avec les fleurs qui dorment sur la

surface de l'eau, dans un printemps perpétuel; mais alors quand il les tient captives sous la garde de son pinceau, l'adroit enchanteur leur prodigue tous les ravissements des *Mille et une Nuits;* parfums délicieux, musique mélodieuse, murmure des cascades, chant du rossignol, ciel bleu vu à travers les nuages dorés et les fils de la Vierge, rien n'y manque, rien, excepté l'homme. On dirait que l'auteur de ce monde fantastique est devenu, comme Pygmalion, amoureux lui-même de son œuvre, et qu'il en éloigne de dangereux rivaux, c'est tout au plus s'il daigne accorder au statuaire antique la faveur de se présenter à genoux devant sa chère *Galatée.* Par quel autre sentiment expliquer l'ostracisme auquel nous condamne le créateur charmant de tant de féminines beautés? Craindrait-il de voir profaner le séjour vaporeux de ses houris en y introduisant quelque fragile vertu masculine? Le fait est qu'on pourrait exercer là de grands ravages, si l'on en juge par le mérite et la merveilleuse grâce des tentatrices; jamais prudence ne fut donc plus nécessaire. Diaz a raison dé veiller sur ses *Vénus,* ses *Nymphes,* ses *Baigneuses*, ses *Ondines* et ses *Sylphes.* Il n'a pas trop du zèle de ses charmants petits Amours pour garder les femmes ravissantes qu'un rayon doré de son soleil a fait naître. Seulement qu'il y prenne garde, ces enfants malins, si on les laissait grandir, pourraient bien devenir à leur tour des enfants terribles, et se faire eux-mêmes les loups de leur troupeau. Cela s'est vu quelquefois, et il arrive qu'à l'instar de ces sol-

dats du pape qui dévalisent les voyageurs auxquels ils servent d'escorte, les gardiens deviennent souvent plus dangereux que les voleurs. Nous ne voudrions pas troubler, par cette effrayante prédiction, le repos de l'artiste habile dont nous avons à nous occuper ici. Il y aurait ingratitude de notre part, et nous lui devons tous de trop bonnes heures passées dans la contemplation sympathique de ses toiles, pour le payer si mal de retour. C'est donc à titre d'ami inconnu, mais désintéressé, que nous l'engageons à se défier de la *furia francese* qu'excitent ses séduisantes vierges; elles ne sont pas encore onze mille comme celles de Cologne, mais ceci n'empêche pas tous les hommes qui les voient d'en devenir amoureux.

Avouons-le, il s'exhale des tableaux de Diaz comme un parfum indéfinissable, alanguissant et presque irrésistible. Est-ce l'*odor di femmina* dont parle le poëte italien? ou bien est-ce un charme étrange et mystérieux que les plus austères subissent à leur insu? Nous ne saurions l'expliquer. « Le moyen d'analyser son prestige, cela se sent et ne se traduit pas. « Ta « maîtresse est-elle grande, » demande à un amoureux de Shakspeare son compagnon d'aventure, et celui-ci de répondre : « Juste au niveau de mon « cœur[1]. » Ce qu'un jeune et brillant écrivain cite ici à propos du roman de l'abbé Prévost, de Manon Lescaut, la folle maîtresse de Desgrieux, nous pouvons l'appliquer à l'œuvre tout entier de Diaz. Évi-

1. Paul de Saint-Victor.

demment cet artiste, qui a mérité, comme l'Albane, le surnom de *peintre des grâces*, est tout ensemble un poëte et un magicien merveilleux, qui découpe à son gré les plus fines silhouettes, et décompose la lumière pour en obtenir des effets fantastiques.

Quelle mélancolie grandiose règne dans la *Fin d'un beau jour*, exposé l'an dernier aux galeries des Champs-Élysées ! Comme c'est bien, selon l'heureuse idée du bon La Fontaine, le moment où l'âme du sage doit retourner vers Dieu. L'air est frais, le vent passe et monte en faisant frémir le feuillage jusqu'au sommet des collines que l'on aperçoit à l'horizon. L'eau d'une source voisine s'échappe impétueusement à travers les racines d'arbres et les pierres grises du sol où elle va creuser son lit, et suivre silencieusement son cours. La nuit n'est pas encore, mais le jour n'est déjà plus. C'est l'heure d'interroger le souvenir de ceux que nous pleurons, car parfois alors, au milieu du recueillement de la nature assoupie, il nous semble reconnaître l'accent des voix aimées que nous ne devons plus entendre ; nous les demandons avec ferveur à tous les échos du voisinage ces voix chéries, afin que du fond de leur séjour ignoré elles nous disent si elles habitent une autre terre d'exil et de souffrance, ou le splendide tabernacle de Dieu. Mystères effrayants, quel œil humain vous découvrira jamais? quelle intelligence sera de force à nous expliquer clairement, sans le secours de la foi, si la vie par delà les mondes visibles est une seconde épreuve douloureuse comme la

première, ou un lieu de repos et de félicité éternelle pour ceux qui auront vécu en justes ici-bas, c'est-à-dire qui auront aimé, travaillé et souffert! Le *Soir d'un beau jour*, dans l'œuvre riante de Diaz, ressemble à une note plaintive jetée au milieu d'une symphonie joyeuse; c'est comme une larme de Bellini, un soupir de Mozart, tombé par mégarde dans la partition étincelante du *Barbier de Séville*. A côté des nymphes endormies, des Vénus lascives, des baigneuses discrètes et des chérubins amoureux, nous montrer tout à coup un passage triste et grave, à la façon de Rembrandt; n'est-ce point placer la réflexion en face du rêve? la mort en face de la vie? et nous dire avec le chantre illustre des *Méditations poétiques* :

Vois-tu comme tout change ou meurt dans la nature?
La terre perd ses fruits, les forêts leur parure;
Le fleuve perd son onde au vaste sein des mers :
Par un souffle des vents la prairie est fanée,
Et le char de l'automne au penchant de l'année
Roule déjà poussé par la main des hivers.
Comme un géant armé d'un glaive inévitable
Atteignant au hasard tous les êtres divers,
Le Temps avec la Mort, d'un vol infatigable,
Renouvelle en fuyant ce mobile univers!
Dans l'éternel oubli tombe ce qu'il moissonne;
Tel un rapide été voit tomber sa couronne
Dans la corbeille des glaneurs;
Tel un pampre jauni voit la féconde automne
Livrer ses fruits dorés au char des vendangeurs.
Vous tomberez ainsi, courtes fleurs de la vie;
Jeunesse, amour, plaisir, fugitive beauté,
Beauté, présent d'un jour que le ciel nous envie,

Ainsi vous tomberez si la main du génie
Ne vous rend l'immortalité.

Poëte, lui aussi, avec son pinceau, Diaz a souvent, comme nous le disions en commençant cette analyse, des éclairs de tristesse qui illuminent toutes ses toiles et laissent même aux plus riantes une vague teinte de mélancolie. Dans la *Rivale*, par exemple, mise à l'Exposition universelle, nous retrouvons, sous les blessures cuisantes de la jalousie, ce cachet particulier de rêverie douloureuse qu'on rencontre à chaque pas dans les œuvres brillantes de l'artiste. On dirait que les tendances sceptiques de notre époque ont passé à travers l'esprit des personnages créés par le peintre, et que, tout en répandant à pleines mains sur ses tableaux les surprises et les trésors de sa palette, il cache sous la richesse de la forme la souffrance du fond, comme on couvre de fleurs et de couronnes la tombe de ceux qu'on ne peut plus faire revivre. La fécondité du coloriste rend difficile la tâche du critique, qui craint, non sans raison, d'affaiblir ici, à force d'en parler, l'impression produite par tant de jolies compositions. C'est par centaines que Diaz compte déjà ses œuvres, nous devrions dire ses succès. Peu d'hommes travaillent aussi facilement que lui ; partout, en passant, il laisse quelque souvenir de son pinceau ; on suit sa trace qu'il sème de fleurs comme le petit Poucet semait sa route de cailloux. Dernièrement encore nous avons reconnu dans l'élégante retraite d'un célèbre écrivain, homme de cœur et de talent, de Jules Janin, notre maître à

tous en matière de critique impartiale, d'esprit et de goût, deux ravissantes toiles signées Diaz. Puis sur la glace d'un boudoir, le même artiste, avec l'habileté d'une fée et la prodigalité d'un poëte, a créé un véritable bosquet chargé de plantes grimpantes, cobéas, iserons, chèvrefeuilles, rosiers à haute tige, volubilis, rien n'y manque. Cet ombrage délicieux, improvisé à coups de brosse, fait si bien illusion, qu'à première vue nous nous sommes naïvement demandé si l'auteur charmant des *Gaietés champêtres* n'avait pas, dans une de ses heures de distraction, dévalisé le jardin du Luxembourg, afin de ménager une surprise galante à sa gracieuse compagne, la divinité du logis. Bien plus, il n'y a pas jusqu'au perroquet de la maison lui-même qui, imitant notre confiance, ne se soit laissé prendre à ce fouillis de verdure et de fleurs, qu'il a salué de ses cris les plus joyeux et les plus désagréables.

Les *Femmes du harem au bain*, donnent, autant qu'on peut le supposer, une idée très-exacte des magnificences de tout genre ensevelies au fond des jardins d'Orient, cent fois mieux gardés que le jardin des Hespérides. Il est présumable que Diaz aura représenté cette scène avec les yeux de la foi et le secours de son imagination; car nous aimons à croire qu'il n'a pu se métamorphoser en pluie d'or pour pénétrer dans ce dangereux paradis terrestre. Quoi qu'il en soit, ses belles Circassiennes au long cou de cygne, aux épaules nues, aux corps ondoyants et souples, expliquent à merveille l'attrait que doivent

éprouver les pachas et les hauts dignitaires du grand empire pour les récréations énervantes du sérail. Les peuples arriérés qui ne voient de bonheur sur la terre que dans les jouissances matérielles, en sont réduits à s'abrutir ainsi dans la luxure, sans se douter qu'elle est toujours suivie de souffrances horribles ou de désirs éternels et inassouvis. En général, Diaz tire un très-habile parti des sujets qu'il emprunte à la vie orientale; son talent coquet, son amour de la femme, en tant qu'artiste, bien entendu, s'accommodent volontiers de la beauté du ciel, de la richesse des costumes, de la chaleur d'un climat qui provoque aussi tous les raffinements du sensualisme. Aucun pinceau n'a mieux rendu que le sien les harmonieux contours d'un corps d'odalisque ou d'almée étendu sur les tapis du sérail; aucun chrétien n'a plus approché de cette nonchalante paresse de l'amour que, pour la plus grande gloire de Mahomet, nos alliés les Turcs entretienneut religieusement en ce monde, en attendant les houris promises dans l'autre par le Prophète.

L'obligeance d'un savant éditeur, M. Thomas, nous a mis à même d'admirer récemment les nouvelles œuvres de l'auteur fécond de la *Nymphe tourmentée par l'Amour*; nous avons vu là successivement se dérouler encore devant nos yeux de charmantes et délicates créations, d'originales scènes et de fort jolies femmes. Si çà et là quelques toiles faites trop vite au courant de la brosse paraissent un peu empâtées et confuses, il en est d'autres, et c'est heu-

reusement le plus grand nombre, qui rachètent largement ces improvisations imparfaites. *Pygmalion aux pieds de Galatée* donne une haute idée de la grâce et de la finesse de l'artiste. La ravissante statue, animée par Vénus pour le délire amoureux du statuaire, justifie pleinement, dans l'œuvre du peintre, la passion de celui qui le premier fit sortir du marbre une si éblouissante beauté. Debout, dans l'éclat suprême de sa chaste nudité, la Galatée de Diaz est digne de figurer à côté de celle que Girodet mit sept ans à terminer. Nous n'avons rien vu non plus dans les tableaux de Prudhon de supérieur à ce corps de femme qui atteint l'extrême limite du beau idéal. Une *Causerie à la fontaine* et les *Enfants jouant sur les rives du Bosphore* rappellent les chaudes inspirations de Decamps. A voir ces types byzantins et cette poétique nature de l'Orient, on s'y sent transporté soi-même, tant les toiles sont vraies et rendent exactement ce monde enchanteur que Théophile Gautier nous a si bien décrit et fait aimer. Puisque le nom de ce poëte sympathique trouve ici naturellement sa place, qu'il nous soit permis de regretter de ne pas voir compléter ses beaux ouvrages sur Constantinople et Venise par les gravures de Diaz, de Ziem et de Decamps; l'un avec sa plume, les autres avec leur pinceau, sont les quatre coloristes les plus capables aujourd'hui de peindre, sous leur véritable aspect, les magnificences de la ville des doges et les splendides beautés du monde ottoman.

Une étude de *Chiens de chasse*, qui fait partie de la

galerie de M. Thomas, montre le talent de Diaz sous un jour tout nouveau. Au milieu d'un taillis fraîchement coupé, cinq jeunes épagneuls de la plus belle race, les uns couchés, les autres debout, écoutent, dans des poses de tête ravissantes, les bruits vagues de la forêt; il doit être midi, car le soleil pénétrant avec ses rayons de feu à travers les masses épaisses du feuillage, vient dorer de ses reflets les poils lisses et soyeux de ces beaux animaux, qui doivent être nécessairement de bonne maison. A la campagne, pour les chasseurs comme pour les travailleurs, midi est le moment du repos; mais chez les hommes et chez les chiens chaque caractère se révèle jusque dans la façon de se délasser. Voyez plutôt, en face de ce robuste scieur de bois achevant paisiblement son frugal déjeuner, les deux ardentes bêtes du premier plan; avec quelle curiosité inquiète et intelligente elles allongent le cou et aspirent les émanations lointaines, comme elles interrogent bien du nez, des yeux et des oreilles le moindre souffle de l'air, le moindre bruit apportant l'indice du passage d'un lièvre, d'un cerf ou d'un chevreuil! tandis que les trois autres chiens, la tête appuyée sur leurs pattes, semblent dormir, plus paresseux ou plus indifférents aux plaisirs de la chasse. Il est aisé de reconnaître, dans les deux premiers, qu'au moindre son du cor ils vont s'élancer avec rage à la poursuite de leur victime. Cette remarquable étude d'après nature révèle chez l'auteur du tableau une aptitude nouvelle que nous ne lui connaissions pas. Troyon lui-même, le grand maître de

ce genre, ne dédaignerait certainement pas de signer l'acte de naissance de ces chiens, qui doivent à Diaz la vie et la sympathie qu'ils inspirent. Achevons l'appréciation rapide des œuvres de ce séduisant artiste, en disant qu'il prête à tout ce qu'il touche un caractère particulier de distinction et d'élégance. Peintre d'animaux, paysagiste et peintre de genre, Diaz ne procède ni des maîtres anciens, ni des maîtres contemporains; s'il se rapproche de quelques-uns par la pureté du goût et une certaine grâce nonchalante qui n'exclut pas du reste toujours la noblesse et la grandeur, en réalité, il n'est l'élève de personne, pas même celui de la nature; car sous les vapeurs roses dont il la pare, sous le manteau d'azur semé d'étoiles d'or dont il la couvre, sur les tapis parfumés de fleurs et de mousse qu'il étend complaisamment aux pieds mignons de ses Vénus et de ses nymphes, il est aisé de voir que l'enchanteur travaille plus en interrogeant son imagination qu'en observant, comme Théodore Rousseau, par exemple, le caractère de chaque arbre et de chaque feuille, depuis sa naissance jusqu'à sa chute. Qu'on ne prenne pas ceci pour une critique, mais bien plutôt pour un éloge; lorsqu'on peut dire d'un homme, comme nous le disons de Diaz, qu'il tire de son propre fonds des choses presque aussi belles que celles de la nature, il nous semble que ce n'est pas le maltraiter. La peinture, telle que la comprend cet artiste, rappelle tout à la fois deux poëtes d'un genre très-différent cependant, de Parny et Millevoie. Dans quelques-uns de ses pay-

sages, le *Soir d'un beau jour* principalement, nous retrouvons les tons délicats, vagues et tristes du poëte rêveur qui chanta lui-même les approches de sa mort. A ses bonnes heures, Diaz atteint parfois le charme des touchantes élégies de l'auteur de ce suave murmure d'agonie intitulé : *Priez pour moi*. Mais, plus souvent et plus volontiers encore, le peintre retourne aux contours féminins et amoureusement dessinés des créatures païennes du chevalier de Parny. Il semble rivaliser de verve et de galanterie avec l'aventureux créole auquel le XVIIIe siècle donna le nom de Tibulle français. La *Journée champêtre*, les *Fleurs*, *Jamsel* et la *Guerre des dieux*, toutes ces joyeusetés littéraires doivent en effet plaire et convenir mieux au talent érotique du peintre des *Présents de l'Amour*, que la langueur mystique et la fervente piété des poésies de Millevoie. Celui-ci s'éloigne évidemment de sa manière, de ses tendances aimables; aussi, Dieu merci, quand Diaz s'avise de chasser le naturel, il revient au galop. Qu'il cherche alors un abri sous ces belles charmilles qu'il sait si bien peindre, *où l'on se voit et où l'on se cache de si loin*, selon l'heureuse expression de Mme de Souza. Nous souhaitons à l'artiste, pour son bonheur et sa réputation, de ne jamais sortir de ces délicieuses retraites, peuplées de beautés, que son pinceau semble avoir fait sortir comme par enchantement du sein des fleurs, des ondes et de la verdure. Aucun palais au monde, pas même ceux des *Mille et une Nuits*, ne sont dignes de rivaliser de magnificence avec ceux que

Diaz a su, dans ses tableaux, élever avec tant d'art, d'amour et de goût. A lui aussi, peintre, poëte et méridional, sinon créole, il ne faut, comme au chevalier de Parny, « que le ciel bleu, une fontaine, un palmier et une jeune femme, pour changer ses plaisirs en gloire. »

LÉON COGNIET

LÉON COGNIET.

Un des plus sérieux artistes de ce temps-ci a largement contribué à relever en France la peinture historique. Son nom, estimé surtout du public intelligent, n'a pas eu les bruyants triomphes de l'enthousiasme, mais il a constamment conquis les suffrages des gens de goût, les seuls au surplus que Léon Cogniet paraisse ambitionner. Élève de Pierre Guérin, l'homme éminent dont nous nous occupons ici s'est approprié les qualités de son maître sans en conserver les défauts. Il marie dans d'heureuses proportions la sévérité d'exécution avec le sentiment de la vie qui manquait absolument à l'auteur de *Marcus Sextus*. Le meilleur des tableaux de Pierre Guérin, représentant *Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire,* quand on l'analyse attentivement, ne vaut pas la plus faible esquisse de Léon Cogniet. Il semble qu'à une certaine époque, à la suite des agitations sanglantes de la révolution de 93, on eût peur de rendre à la vie son énergie et sa puissance. De ce que

cette puissance et cette énergie avaient été mal dépensées, on paraissait conclure qu'il ne fallait plus donner à la nature humaine la force et l'occasion de rien produire. A la rigueur, on s'explique qu'en politique on pût avoir ces appréhensions; il est malheureusement dans notre caractère de tomber dans les excès contraires; l'histoire est remplie de ces oppositions fréquentes qui nous jettent d'un extrême dans l'autre jusqu'à ce que la raison, reprenant le dessus, fasse une juste part à toutes choses. De tout temps les réactions venant après les abus en font naître de nouveaux, même en matière d'art. Il est difficile, on le conçoit, que les peintres et les poëtes ne subissent pas un peu l'influence de l'esprit public, surtout quand ils ne sentent pas encore cette force créatrice et toute-puissante qui s'appelle le génie. Celle-là seule ne s'arrête devant rien, et les obstacles de la route, semblables aux cailloux du torrent, loin de briser sa force, ne peuvent qu'augmenter son impétuosité et précipiter son cours. Malheureusement, ni Pierre Guérin, ni David, ni Girodet, ni Gros lui-même, le plus fort des quatre, ne possédèrent la puissance créatrice. Ils furent les uns et les autres des artistes consciencieux, distingués, savants, mais ils ne comptèrent pas au nombre des hommes privilégiés qui, en transportant dans leurs œuvres la vie et le mouvement, font avancer d'un pas la civilisation et le progrès. Léon Cogniet, leur héritier direct, a, nous le répétons, un avantage sur eux; il est plus naturel et surtout plus

animé. On peut quelquefois se faire l'illusion, en regardant ses personnages, de reconnaître des habitants de la terre, de comprendre leurs idées, de partager leurs émotions. Chez les maîtres cités plus haut, nous défions qu'avec la meilleure volonté, on puisse oublier un instant que les êtres représentés sur leurs toiles ne soient que des composés de crayon et de couleur. Nous sommes tout disposé à reconnaître le mérite de nos devanciers dans l'art, cependant l'intérêt de la vérité exige que nous fassions ici abstraction de nos sympathies respectueuses, pour proclamer la supériorité du travail contemporain sur le travail des peintres qui fleurirent sous l'Empire et la Restauration. A l'exception de Ingres, qui mérite une place à part dans l'histoire de ce temps-là, il faut avouer qu'aujourd'hui nous comprenons mieux les véritables conditions du vrai, du beau et du bien que les hommes en question. A eux quatre, David, Guérin, Girodet et Gros forment, pour ainsi dire, le cénacle de l'art intermédiaire, c'est-à-dire de l'art encore un peu théâtral; meilleur à coup sûr que l'art bourgeois, tenté actuellement par de tristes novateurs, mais beaucoup au-dessous de l'art spiritualiste atteint par nos grands maîtres contemporains. Tout se tient; l'époque des Grecs et des Romains d'académie, des tableaux de l'*Enlèvement des Sabines*, de *Marcus Sextus*, d'*Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès*, de *Sapho à Leucade*, devait fatalement amener l'époque des turbans de femme, des tailles sous l'aisselle, des maîtres de révérence et de

maintien, des Vénus agaçant l'Amour, de l'Arabe et son coursier, et toutes ces tristes productions qui signalent dans les arts l'Empire et la Restauration. Heureusement ces grotesques magnificences, inventées à une époque de décadence artistique, commencent à disparaître avec les œuvres des peintres qui nous les ont values. La défaite du mauvais goût, Dieu merci, est à peu près assurée, et, sauf de rares exceptions, les belles choses deviennent de jour en jour plus recherchées et plus populaires. C'en est fait du genre maniéré. Le simple et le *vrai*, *seul aimable*, de Boileau, tendent à remplacer partout les créations bâtardes de l'art et de l'industrie à l'état de corruption. Un grand siècle s'annonce. Les poëtes, les peintres, les musiciens arrivent en foule les mains remplies des productions d'un ordre nouveau d'idées et d'inspirations. Accueillons-les fraternellement et jugeons leurs œuvres, sinon avec complaisance, du moins avec conscience et avec impartialité. Ils portent tous ensemble un drapeau pacifique et glorieux sur les plis duquel nous lisons deux mots sacrés : *Avenir*, *progrès*. Une telle devise dispose déjà favorablement la critique; faisons donc en sorte, nous tous aussi ses représentants, de ne pas faillir à nos devoirs. Plus ils sont graves, plus une responsabilité sérieuse incombe à l'écrivain qui sert d'organe à l'opinion publique.

Un libre penseur[1] l'a dit avec raison : « La criti-

1. Louis Ulbach.

que est la douane sublime qui fouille les passants à la frontière et qui ne doit laisser introduire aucune idée fausse, aucune sottise en contrebande, délivrant au contraire de solennels visa aux ouvrages glorifiés d'avance par l'intention. » Si donc il est de notre devoir de signer des laisser-passer pour les travaux importants, hâtons-nous de remplir cette formalité envers la belle page d'histoire représentant le *Tintoret et sa fille*. Léon Cogniet s'est heureusement souvenu du touchant épisode de la vie de Jacques Robusti. Le disciple et presque l'émule du Titien vient d'assister à la mort de son enfant de prédilection, de cette bien-aîmée Marietta, qui, elle aussi, était déjà, à l'aube de la vie, une artiste distinguée. Étendue sur des oreillers, la tête renversée, la pauvre jeune fille a rendu son âme à Dieu, mais son beau visage, empreint du calme solennel que donne la mort, conserve encore l'expression énergique de ce type vénitien, tant de fois reproduit par le pinceau de son père. Le malheureux, debout en face du corps inanimé de Marietta, fixe d'un œil rougi par les larmes ces traits si chers qu'il voudrait vainement ranimer au prix de tout son sang glacé dans ses veines; il s'apprête à reproduire l'image de l'ange envolé du foyer domestique. Mais tout à coup il s'arrête, la palette à la main, interrogeant une dernière fois, aux reflets d'une lampe cachée derrière un rideau rouge, les yeux voilés de son enfant. Il a cru, illusion trop douce! entendre remuer le linceul qui enveloppe ce corps frêle et charmant, naguère l'objet de l'admira-

tion de tous. Hélas! les dures lois de la nature, alors même qu'elles sont interverties et que les jeunes disparaissent de cette vie avant les vieillards, ne compatissent point à ces suprêmes tortures, et ce que la mort enlève n'est jamais rendu. Après un moment d'hésitation plein d'anxiété, le Tintoret, faisant un effort surhumain, fixe sur la toile les traits de sa Marietta. Puisqu'il ne lui est point donné de garder avec lui cette enfant en qui il avait placé ses plus tendres affections, il veut du moins conserver pour ses yeux la douce image que son cœur n'oubliera jamais. Noble tentative qu'il n'est permis qu'au génie de faire réussir! précieux privilége du pinceau! lui seul peut reproduire à la fois les formes du corps et l'expression de la pensée des êtres chers qui disparaissent avant le temps. Cette page pleine d'une sombre poésie fait le plus grand honneur à Léon Cogniet. Il a atteint là un degré de perfection rare, autant par le modelé du tableau que par la simplicité naturelle de l'exécution. Rien de heurté, rien de violent, ni dans le dessin ni dans la couleur, ne choque les yeux. La sobriété des accessoires est ici digne de remarque; c'est au surplus une des hautes qualités de l'artiste. En général, lorsqu'il est pénétré de son sujet, Léon Cogniet va droit au but et consacre tous ses efforts aux figures principales du tableau, sans risquer l'emploi de ces petits moyens vulgairement appelés *ficelles* en terme du métier. Ces moyens qui, dans la pensée des artistes, servent à tromper l'opinion publique, en attirant secrètement son attention

sur un point plutôt que sur un autre, manquent assez ordinairement leur but et produisent souvent un effet désagréable.

Le *Tintoret traçant le portrait de sa fille morte* appartient au musée de Bordeaux. Nous ne doutons pas qu'il n'y ait dans le département de la Gironde des hommes très-capables d'apprécier l'importance de cette œuvre magistrale, seulement nous regrettons qu'elle n'orne point les galeries du Luxembourg. C'est là un musée plus digne de recevoir les hautes productions de l'art contemporain. Dispersées dans les musées de province, elles ne profitent à personne. A Paris, au contraire, où arrivent en foule les artistes de tous les pays du monde, et les nôtres en tête, un bon tableau peut servir de modèle aux débutants dans la carrière. Il n'est pas non plus sans utilité pour les maîtres eux-mêmes, auxquels ils rappellent à l'occasion le sentiment du beau. La centralisation, contre laquelle se sont élevées tant de voix mécontentes, est tout aussi nécessaire en matière d'art qu'en matière d'administration. Veut-on s'en convaincre? La chose est facile. Mettez le *saint Symphorien* de Ingres, ou le *Faust et Marguerite* de Ary Scheffer, ou la *Barque de Dante* d'Eugène Delacroix, dans le musée le plus important de province, à Lyon, à Marseille ou à Lille. Puis quand vous aurez suspendu le chef-d'œuvre aux parois de la muraille, lorsqu'il sera placé dans un jour favorable, regardez-le. Il vous prendra une soudaine pitié de voir une si belle chose égarée ainsi au

milieu de pâles copies, obtenues par l'intercession de M. le préfet ou la haute puissance d'un sénateur visant au rôle de protecteur des arts dans son département, et nous serons heureux encore si le chef-d'œuvre en question reçoit vingt-cinq visites par an. A Paris, il deviendra l'objet d'un véritable culte, et chaque jour, de studieux artistes ou de pieux admirateurs iront silencieusement s'initier devant lui aux secrets de la science et de l'inspiration. Ces réflexions naissent tout naturellement dans l'esprit de ceux qui lisent au-dessous du beau tableau de Léon Cogniet : « *appartient au musée de Bordeaux.* » Encore une fois, nous ne mettons ici en doute ni le bon goût, ni l'intelligence des habitants de la grande cité. Au contraire, les méridionaux ont peut-être plus que nous le don et le sentiment sincère de la perfection idéale, du moins de la forme et de la couleur. Ils naissent tous un peu artistes. Moins éclairés et moins éclectiques que nous, ils possèdent en revanche plus de verve et d'originalité. Mais ces qualités diverses, si précieuses qu'elles soient, ne constituent pas un public suffisamment instruit et expérimenté, capable d'apprécier à leur vraie valeur les œuvres les plus considérables de l'art contemporain. Il faut à celles-ci le monde parisien, le meilleur et le plus sûr des aréopages en matière de goût, de science et d'art. L'idée des musées en province a pris naissance dans le cerveau des députés, qui naguère étaient bien aises de faire de la popularité à bon marché, alors qu'ils couraient tous arracher à la patiente complai-

sance du ministre de l'intérieur quelque pitoyable commande, confiée le plus souvent à de pauvres barbouilleurs, protégés eux-mêmes par quelque influence départementale. Puis, le temps des vacances arrivé, MM. les législateurs se hâtaient d'accourir et de montrer pompeusement à la gent électorale les toiles obtenues par leur influence pour le musée du chef-lieu. Quelquefois, lorsque le demandeur se trouvait être un chef de parti ou un éloquent orateur, le ministre empressé lui envoyait une page signée Ary Scheffer, Eugène Delacroix ou Léon Cogniet. Là surtout existait le danger. De graves événements ont renversé la puissance parlementaire ; ces abus, n'ayant plus de raison d'être, disparaîtront sans doute. C'est fort à souhaiter; car une telle façon d'écouler les productions du génie en une sorte d'exil provincial était on ne peut plus préjudiciable à l'art. Il a besoin, pour vivre et grandir, de l'atmosphère des vastes capitales, du choc des discussions, du rayonnement des lumières, du contact des idées, du culte des souvenirs, de l'enthousiasme des opinions; enfin il faut que l'art subisse le niveau intellectuel de Paris comme une suprême et décisive épreuve. Nulle œuvre d'art, nulle production littéraire, nulle découverte de la science, ne peuvent se passer de cette consécration souveraine. La capitale de la France est un immense baptistère, où doivent venir s'incliner tous les fronts chargés d'intelligence. Sans cette eau lustrale que verse la Seine sur les nouveau-nés, un homme de génie n'a pas de bap-

tème; il n'a pas de nom, pas de vie, pas de part de gloire en ce monde. « Mais cela est injuste, entendons-nous dire; l'esprit vient partout, et vouloir le parquer dans l'enceinte d'une seule ville, n'est-ce point s'exposer à ne lui donner ni assez d'air, ni assez d'espace, et à l'étouffer comme dans une serre chaude? » Non, heureusement, rien de tout cela n'est à craindre. Paris sérieux n'a jamais trop d'habitants. Plus il y a de penseurs, de savants, de poëtes, de musiciens, de peintres et de sculpteurs, plus il se développe, mieux il se sent vivre et mieux il peut donner à tous le souffle inspirateur qui naît du contact électrique des idées. C'est sous ce rapport sans doute que Mme de Staël « préférait son ruisseau de la rue du Bac à tous les plus beaux sites du monde. » Car elle possédait à Coppet, sur les bords du lac de Genève, une assez ravissante retraite pour ne pas devoir regretter Paris, où elle accourut dès qu'il lui fut permis d'y rentrer. « Là seulement, écrivait l'illustre exilée à M. de Rocca, je me sens à la tête de toutes mes facultés; ailleurs on marche et l'on rêve; ici l'on pense et l'on agit. » Depuis l'époque où la fille de Necker exprimait cette opinion, la centralisation européenne a fait de Paris la première ville du monde, au point de vue des sciences, des arts et de l'industrie. L'Exposition universelle, de l'aveu général, a constaté une fois de plus notre supériorité dans tous les genres, et à ne prendre que celui qui nous occupe, personne ne contestera le triomphe de la peinture française sur toutes les écoles étrangères contem-

poraines. Amour-propre national à part, ce succès de nos artistes à Paris est aussi décisif que celui de nos soldats en Crimée. Les uns et les autres ont dignement compris la grandeur de leur rôle : les premiers en mettant sous les yeux des étrangers, accourus en foule dans notre paisible capitale, les trophées de nos luttes scientifiques, de nos progrès dans l'art; les seconds, en venant, après cinquante années de paix, montrer au monde l'esprit de discipline, la résignation, la patience et le bouillant courage des plus brillantes époques de nos annales militaires. D'autres, plus heureux et plus compétents que nous, célébreront les glorieuses victoires remportées, à huit cents lieues de la mère patrie, par une armée dont une grande partie voyait le feu pour la première fois. Ceux-là écriront avec orgueil, pour nos petits-fils, l'histoire de cette rude campagne, sans précédent aucun dans l'histoire des guerres, où nous avons vu nos frères et nos jeunes enfants supporter les plus rudes intempéries des saisons, le froid, la chaleur, le choléra, le typhus, en même temps que les boulets et la mitraille des Russes, sans se laisser abattre un seul jour. A chacun selon ses œuvres. Tandis que des témoins oculaires, acteurs eux-mêmes dans ce magnifique drame militaire de la Crimée, préparent les matériaux d'une importante histoire, achevons paisiblement l'appréciation des progrès de l'art contemporain.

A plus d'un titre, nous le répétons, Léon Cogniet occupe un rang élevé parmi les peintres actuels. Sous son pinceau habile, la chair et la pensée hu-

maine revivent et atteignent bientôt un surprenant degré de perfection naturelle. Toujours simple dans ses compositions, l'artiste ne cherche jamais à frapper l'imagination par quelques-uns de ces tours de force dont la jeune génération abuse aujourd'hui trop volontiers. Il sait ce que valent ces réputations obtenues à tout prix et bâties sur le sable mouvant de l'enthousiasme parisien. Léon Cogniet a dû en voir assez disparaître dans l'oubli de ces héros d'un jour sans lendemain, pour n'être point tenté de courir comme eux les chances d'une vie si incertaine et si éphémère. Son talent correct, châtié, sévère même, ne comporte d'ailleurs aucun de ces coups de tête qui dans l'art, à de très-rares exceptions, ne produisent guère que des œuvres excentriques et sans valeur réelle. Dans ses compositions, l'auteur du *Tintoret* s'est constamment et uniquement préoccupé du point de vue de l'avenir. Il a senti que nul n'arriverait à vivre au delà du XIXe siècle par les procédés extraordinaires mis aujourd'hui trop fréquemment en usage. Il s'est demandé avec raison si la sobriété des détails, des accessoires, des moyens à effet ne tenait pas beaucoup plus à la perfection qu'à la décadence de l'art. Aussi est-il parti de ce principe fondamental de Vasari [1] : « à savoir que le beau ne s'atteignait qu'au prix des plus sérieuses études, et qu'il venait sans efforts, secousse ni violence à son temps et à son heure, comme sont arrivés et arrive-

1. *Vie des peintres illustres.*

ront encore toutes les grandes découvertes et tous les chefs-d'œuvre dans le monde. » Convaincu de la vérité de cette opinion, Léon Cogniet a gravement pratiqué pour son propre compte les conseils du savant critique italien. Il s'est très-peu ému par conséquent lorsqu'on lui a reproché, comme de la froideur et comme un défaut d'imagination, ce qui n'était au fond que de la simplicité et du calme. Le doux Léonard de Vinci, l'immortel auteur de la *Joconde*, reproduite récemment avec tant de bonheur par un habile artiste, M. Aimé Millet, Léonard de Vinci, peintre, mécanicien, sculpteur, architecte, ingénieur, poëte, historien, un des plus grands hommes et des plus rares génies du siècle de Léon X, ne s'est-il pas vu reprocher, lui aussi, la froideur de ses œuvres? Voilà, nous l'espérons, un exemple de nature à consoler les artistes sérieux auxquels on adresse de nos jours le même blâme, comme à Léon Cogniet par exemple. Qu'il ne réponde point tout à fait à l'ardeur de notre époque avide de mouvement et de passion, ainsi que l'a heureusement osé Eugène Delacroix, c'est là une vérité incontestable. Seulement doit-on en faire un crime à Léon Cogniet? nous ne le pensons pas. Il y aurait même une souveraine injustice à exiger de l'un les qualités de l'autre : elles ne sont ni dans son tempérament, ni dans ses instincts, ni dans ses goûts. Eugène Delacroix est un apôtre entraînant, plein de fougue, d'originalité et de puissance. Léon Cogniet est un poëte classique rêveur et tendre, à la façon de Virgile. Laissez au

premier son rôle émouvant de chef d'école, les applaudissements et les imprécations de la foule, les alternatives de triomphe et de défaite, les enivrements de la lutte; il ne vivrait pas sans cela. Mais aussi abandonnez au second ses heures de solitude et de réflexion dans le coin de l'atelier, ou donnez-lui les charmilles ombreuses d'un château ducal, l'isolement d'un beau parc aux eaux murmurantes, ou les voûtes majestueuses de quelque cathédrale gothique. Le dôme de l'Institut, sous lequel il a le droit de siéger, est encore trop bruyant pour lui. Léon Cogniet a le rare mérite de n'avoir jamais vacillé dans sa marche lente mais sûre à travers le vaste champ des études de l'art. Depuis le temps où l'Académie de Rome lui décernait sa première couronne jusqu'au jour où nous écrivons ces lignes, c'est-à-dire de 1817 à 1856, il n'a point suivi d'autre voie que celle du progrès. Sans se préoccuper des préférences ou des antipathies de l'opinion, il a constamment travaillé à devenir ce qu'il est à présent, un maître savant et distingué. D'autres regretteront peut-être qu'il n'ait pas livré davantage aux hasards de l'inspiration, qu'il n'ait pas eu aussi à son tour ses jours de victoire et ses jours de défaite, qu'il n'ait pas risqué un peu plus afin de voir jusqu'où pourraient aller ses succès. L'artiste en a jugé autrement; il a préféré, en habile tacticien, ménager ses ressources, utiliser son temps, et ne point tenter les chances diverses de l'esprit d'aventure; en un mot, il s'est rappelé le proverbe italien : *Chi va piano, va sano.* Quel a été

le résultat de cette prudente conduite? Il est facile de le prévoir, et le succès des œuvres du peintre a déjà répondu pour nous.

Une scène du *Massacre des Innocents*, tableau exposé dès 1824, a reparu cette année, sans avoir rien perdu des qualités estimables qui le firent remarquer alors. Un critique mal intentionné pouvait seul trouver que cette éloquente page d'histoire « manquait d'énergie et de grandeur. » Nous la jugeons tout différemment; elle nous semble très-bien reproduire au contraire l'horreur d'un épisode saisissant au milieu du massacre général. Le peintre, on doit lui en savoir gré, n'a pas voulu étaler sous les yeux du public l'aspect de cette horrible boucherie humaine. Et quelque amour féroce qu'on ait pour de pareils spectacles, le goût, à défaut de sensibilité, devrait justifier l'artiste de sa réserve. En choisissant une scène dans tout le *Massacre*, l'intention du peintre se manifeste clairement. Il a voulu attirer la pitié sur d'innocentes victimes de la barbarie, mais non exciter le dégoût par d'odieuses exhibitions de chair et de sang humain. Une autre page d'histoire, d'un genre tout différent, a heureusement inspiré Léon Cogniet; c'est dans la vie des saints qu'il a été la puiser, comme pour opposer à l'impression terrible du *Massacre des Innocents* une impression consolante et salutaire. Le peintre a dû se sentir là plus à l'aise et plus maître de son sujet : les scènes de charité convenant mieux à son genre de talent que les souvenirs effrayants d'une époque brutale.

Saint Étienne portant des secours à une pauvre famille nous a paru une des meilleures toiles de l'Exposition universelle. Dans le genre religieux, à l'exception des œuvres de Ingres, nous ne voyons aucun tableau supérieur à celui-là. Il contient les vraies qualités de l'art, appliquées aux idées élevées de la morale évangélique. La physionomie du saint est pleine de noblesse et de bonté. Nous supposons qu'il doit être ce roi de Hongrie réformateur des mœurs barbares de ses peuples, qui reçut du pape la fameuse couronne servant encore de nos jours de texte aux disputes des adversaires politiques de Kossuth. Ils prétendent que le libérateur s'en est emparé et l'a emportée avec lui en exil, depuis le jour où la trahison des siens et le secours des armées de la Russie épargnèrent à l'Autriche les humiliations d'une défaite irréparable. Ils soutiennent leur calomnie, alors même que cette couronne a été récemment trouvée dans le champ où de patriotiques mains l'avaient pieusement cachée. Et pourtant, avouons-le, si les paroles de Philippe Auguste, offrant avant la bataille de Bouvines la couronne de France au plus digne de la porter, étaient prononcées aujourd'hui dans les plaines de la Hongrie, quel autre homme que Kossuth aurait le droit de poser cette couronne sur son front?

Le chef des Madgyars dont Léon Cogniet nous a si savamment rendu la poétique figure, fut, lui aussi, en son temps, un juste libérateur. Il soumit les Slaves et les Bulgares, et la Hongrie l'honore à la fois comme un saint patron et comme le fondateur de

ses institutions sociales. C'est dans le noble exercice de ses vertus privées qu'il a plu à l'éminent artiste de le représenter. Simplement vêtu d'une tunique de laine brune, le pieux Étienne vient d'entrer dans le réduit d'une pauvre famille à laquelle il apporte des secours et des exhortations. A sa vue, un vieillard, malade et affaibli par les ans et la misère, se soulève sur son lit pour remercier du regard le visiteur charitable. Évidemment, il ignore son titre royal, mais il a deviné en lui un élu du Dieu qui ordonne le soulagement de ceux qui souffrent. Ici ces nobles paroles : *Aimez-vous et entr'aidez-vous les uns les autres* (fondement de toutes les sociétés civilisées), ne sont plus un vain propos servant de sujet aux déclamateurs indifférents. C'est de la morale en action, la seule à laquelle notre incrédulité consente à accorder quelque foi. Ce *saint Étienne* fait le plus grand honneur au talent déjà si apprécié de Léon Cogniet. Nulle part, dans le cours de sa laborieuse carrière, le savant artiste ne s'est montré plus digne de lui-même. L'apparition d'une toile de cette valeur est un glorieux souvenir dans la vie d'un peintre. Celle dont nous admirons aujourd'hui le rare mérite fut saluée à sa venue par d'unanimes éloges; les journaux du temps le prouvent: mais ce qu'ils ne peuvent dire ni apprécier, c'est que les années n'ont rien fait perdre à ce tableau, exécuté dans une gamme de tons sévères, qui, sous le rapport de l'harmonie générale, rappelle un peu la façon magistrale de Van Dyck, cet illustre *Italien* né par hasard en Flandre.

Si nous devions rechercher ici la filiation de l'élève distingué de Pierre Guérin, nous aurions à remonter jusqu'à Léonard de Vinci et à l'auteur de *saint Augustin en extase.* A un degré inférieur, sans doute, Léon Cogniet semble avoir atteint quelquefois certaines qualités de dessin et de couleur particulières à ces deux hommes de génie. Il a, comme eux, le culte du style simple et correct, puis la gravité instinctive qui le porte de préférence vers les compositions sérieuses et tristes.

En dehors du genre historique et religieux, qui est son genre propre et où il excelle, l'auteur de *saint Étienne* a aussi très-consciencieusement étudié le portrait. Celui de Mme la marquise de Crillon, que nous louerons sans réserve, est un véritable chef-d'œuvre. Il nous semble impossible de porter plus loin la perfection du dessin, la science du coloris et le sentiment de la nature et de la vie. Déjà au salon de 1852 il avait obtenu tous les suffrages. Nous le retrouvons aujourd'hui plus grave et plus beau peut-être qu'à cette époque, où les couleurs un peu *embues* n'avaient pas encore atteint la vigueur et l'harmonie qui les distinguent actuellement. A notre avis, ce portrait par *son grand air,* comme disait Saint-Simon, par sa simplicité de bon goût, par le choix de la pose, et enfin par l'énergie calme de son exécution, mérite une place à part dans l'histoire de l'art contemporain. Aussi, aux artistes qui nous jettent sans cesse au visage cette ironique apostrophe : « Mais comment voulez-vous qu'on fasse le portrait? » — Nous répon-

dons en montrant celui de Mme la marquise de Crillon. C'est le *nec plus ultra* du genre à nos yeux. On ne criera pas à l'enthousiasme souvent inspiré à la critique par l'aspect d'un très-jeune et très-joli visage. L'original du portrait en question a l'âge de nos mères; la noblesse de son maintien, l'élévation de sa physionomie assez énergique, le charme aristocratique de la grande dame parfaitement rendu par le peintre, ne peuvent inspirer d'autre impression que celle du respect pour la femme et de l'admiration pour l'artiste. Oui, c'est là une œuvre de premier ordre tout à fait digne de figurer dans le musée des Offices à Florence, à côté des grands portraits des maîtres du XVIe siècle, ou au Louvre en face des meilleurs produits du même genre. Une famille doit considérer la possession d'une toile semblable comme une véritable richesse artistique, qui, en conservant à ses descendants une image aimée, leur donnera en même temps une haute et favorable idée de l'art en France au XIXe siècle. On lègue souvent d'une génération à une autre des colliers de perles et de diamants, qui, malgré leur grosseur et leur magnificence, ne valent pas autant qu'un portrait fait comme celui-là de main de maître. Certes le nom de Crillon, un des plus illustres de notre histoire, n'a pas besoin du concours de l'art pour occuper une grande place dans l'opinion publique; mais l'on doit se féliciter de rencontrer dans une exposition universelle, ouverte aux étrangers, la noblesse militaire de France mêlée ainsi à la noblesse de l'art, en lisant le nom justement

estimé de Léon Cogniet, au-dessous du portrait de Mme la marquise de Crillon. Ces rapprochements-là en disent plus sur l'union de toutes les classes au siècle où nous sommes, que les plus longues dissertations sur l'égalité. On a beau se plaindre et se récrier, quelques cerveaux malades peuvent seuls le nier. A aucune époque de l'histoire la France n'a été plus accessible aux idées libérales qu'elle ne l'est aujourd'hui (nous ne parlons, c'est bien entendu, que sous le rapport de l'existence civile, et ne comprenons nullement ici le régime politique). Mais nous croyons fermement, en face de l'évidence des faits, que quiconque maintenant est poëte ou artiste, écrivain ou savant, s'il a réellement le sentiment de sa tâche en ce monde, peut arriver selon le degré de son talent ou de son génie à la plus haute position. Par conséquent, il n'y a plus d'autre inégalité entre les hommes de notre patrie que celle qui existe entre des caractères plus ou moins estimables, des intelligences plus ou moins développées, et surtout des sentiments plus ou moins nobles. Or, quant à cette inégalité-là, nous prions Dieu qu'elle ne cesse jamais d'exister; elle constitue la supériorité des hommes de mérite et celle des penseurs dont elle assure le triomphe pour l'avenir.

Parmi les grands artistes de nos jours qui sont fils de leurs œuvres, et qui sont arrivés par elles aux plus hautes et aux plus honorables positions dans la société, Léon Cogniet est, sans contredit, un de ceux qui ont le mieux mérité les palmes de l'Institut.

Nous sommes heureux de pouvoir le proposer comme modèle aux jeunes peintres soucieux de se faire à leur tour une place à côté des hommes sérieux que l'art a déjà portés au pinacle. Aucun ne nous paraît plus digne que celui dont nous venons de discuter les travaux, de servir de guide aux nouveaux venus dans la carrière. A coup sûr, ceux qui entreront en lice sous les auspices d'un tel parrain, devront se sentir mieux préparés pour les luttes et les épreuves décisives que la société impose surtout à ses élus.

ROSA BONHEUR

ROSA BONHEUR.

C'est la première fois peut-être dans l'histoire de l'art que le nom gracieux d'une jeune fille vient se mêler aux noms des plus grands artistes, pour leur disputer et leur ravir en plein concours les couronnes de la victoire. Quelle protestation concluante contre les moralistes qui défendent à la femme d'être applaudie pour autre chose que pour les enfants qu'elle met au monde! Certes son rôle sous ce rapport est sublime, mais l'humanité qu'elle perpétue, dans les évanouissements et les douleurs, n'a-t-elle pas également besoin aussi des inspirations de sa tendresse? Il ne suffit pas de donner la vie, il faut encore l'enseigner, et qui donc l'enseignera mieux qu'une mère? Qui trouvera comme elle au fond de son cœur le dévouement complet de chaque jour et de toutes les heures? Où est la loi divine qui proclame la déchéance de la femme et demande qu'elle étouffe son intelligence, sous prétexte que cette intelligence est un larcin fait aux hommes, en même temps qu'un

délit commis contre la société? Nous voyons bien, en interrogeant le passé, la barbarie imposer à la créature la plus faible le plus lourd fardeau. Nous voyons encore celle que Dieu fit à son image, à qui il donna pour aimer une âme plus délicate que la nôtre, être condamnée à servir d'instrument de plaisir à la brutalité masculine, comme cela se passe encore en Orient; mais nous voyons aussi le christianisme et la philosophie, d'accord sur ce point, relever la femme de ce honteux servage, l'affranchir et la placer à la tête de la civilisation. Entourons-la donc de nos égards, de nos respects, faisons-lui une auréole de ses vertus et regardons-la comme la source de notre bonheur sur la terre. Dieu, en lui disant : *Tu enfanteras dans la douleur*, l'a élevée à la hauteur du Calvaire; laissons-la accomplir sa noble destinée. Mais de même que tous les hommes en ce monde n'ont pas des rôles identiques, toutes les femmes ne sont pas appelées à rendre à l'humanité les mêmes services. Les unes appliquent leur esprit à la pratique modeste des devoirs intimes et se livrent aux travaux du foyer domestique; les autres, suivant l'exemple touchant de saint Vincent de Paul, consacrent leur vie au soulagement des infirmités humaines et vont panser les soldats blessés sur les champs de bataille ou les pauvres malades dans les hôpitaux; celles-ci enfin, et pourquoi ne le feraient-elles pas, écoutant la voix secrète de leur génie, apportent à la société la part d'inspiration divine qu'elles doivent lui restituer. Que ces dernières soient aussi les bienvenues,

car un profond philosophe a eu raison de le dire : « Le talent ne s'appartient pas à lui-même, il appartient au monde tout entier. » Moins égoïste que l'amour, il a un rôle plus généreux, il est chargé de plaire et d'instruire. Pour notre part, lorsque de nos jours une femme, quelle qu'elle soit, arrive à percer la foule et à la dominer par la supériorité de son intelligence, nous la saluons avec admiration, avec amour, car nous ressentons au dedans de nous-même une immense sympathie pour cette faible créature, qui est parvenue à briser les entraves dont on entoure son esprit. Aussi, qu'elle se nomme George Sand, et qu'elle écrive avec la plume enflammée de Bossuet des romans socialistes, qu'elle s'appelle Daniel Stern et qu'elle nous révèle les plus hauts enseignements de l'histoire, qu'elle ait nom Harriet Stowe, la sainte des saintes, et qu'elle fasse un sublime plaidoyer en faveur de l'abolition de l'esclavage, cette honte de notre siècle, en poussant l'humanité au rachat des âmes, ou qu'elle se nomme de ce doux nom, déjà glorieux, de Rosa Bonheur, accueillons-la comme une messagère envoyée par Dieu pour apprendre aux hommes l'humilité. Toutes les révoltes stériles de notre fol orgueil ne parviendront pas à enlever à la femme la direction secrète des intelligences, et au lieu d'en vouloir faire sans cesse l'éditeur responsable de nos honteuses faiblesses, formons-en au contraire la compagne sérieuse et le guide éclairé de notre voyage terrestre! Chemin faisant, peut-être serons-nous bien aises de retrouver en elle les

forces morales que nous aurons perdues, comme le géant aveugle prend avec confiance la main d'un enfant.

Il y a dix ans environ, une jeune fille de ce département de la Gironde, qui a donné à la France tant d'hommes illustres dans tous les genres, arrivée obscure et pauvre à Paris où elle n'avait eu ni amis ni protecteurs, commençait à se faire remarquer par d'excellentes études. Cette jeune fille, elle aussi comme tant d'autres, cherchait une chose plus difficile encore peut-être à acquérir que la fortune, la renommée. N'ayant alors pour tout avantage qu'un nom de famille, estimé dans les arts, mais jusque-là inconnu, la courageuse enfant, avec ses vingt années ne craignit point, en dépit des difficultés de la carrière des arts, de tenter la terrible épreuve, qui se termine trop souvent, hélas! même pour les mieux doués, par l'hôpital. La chance heureusement lui fut plus prospère, et le sort de Gilbert et d'Hégésippe Moreau lui fut épargné. Mlle Rosa Bonheur, uniquement guidée par les conseils de son père et les travaux des grands maîtres exposés au Louvre, débuta par la peinture d'une chèvre familière élevée dans le petit jardin domestique, et bientôt l'enfant timide devint peu à peu l'artiste hardie et inspirée que nous admirons tous aujourd'hui. Plus d'une fois probablement dans ces luttes intimes et poignantes du travail à la recherche du beau, devant les difficultés innombrables accumulées à l'entrée de sa vie, la courageuse fille dut se sentir abattue, mais sa persévé-

rance la soutint au milieu de toutes les épreuves. Comme André Chénier sur la charrette fatale, elle pouvait aussi se dire en se frappant le front : « J'ai quelque chose là ! » Plus favorisée que le poëte, l'artiste, après de bien rudes et pénibles luttes sans doute, a donné au monde les preuves de son génie. Son *Labourage dans le Nivernais*, représentant la vie laborieuse des champs avec autant de poésie que de vérité, lui assura un rang très-distingué parmi les paysagistes et les peintres d'animaux. Brascassat, alors en possession tranquille de la faveur publique, Brascassat, l'habile coloriste qui régnait avec l'insouciante sécurité d'un maître, se jugea atteint par l'œuvre d'une enfant et redoubla de grâce et d'élégance pour faire oublier le succès de son étrange rivale. Il y avait en effet quelque chose d'assez original à voir une pauvre fille de vingt ans, huitième enfant d'une respectable famille, se lancer avec une énergie sans égale dans les voies périlleuses de l'art. Elle reproduisait des animaux; des moutons et des biches, cela s'expliquait encore, mais des vaches magnifiques, des bœufs et des taureaux grands et forts comme nature, tels qu'on en voit par troupeaux le matin dans les plaines du Poitou, de la Normandie ou du Charolais. Et non-seulement Rosa Bonheur faisait cela tout naturellement, sans effort, elle sculptait aussi, et plus d'un de ses bronzes surpasse en vigueur et en caractère les bronzes de Cumberworth, de Gérôme et de Barye. Le paysage et les animaux prennent sous cette main délicate et faible un caractère de

beauté surprenant. Le hasard, en nous rendant possesseur d'un mérinos de la plus belle espèce signé de son nom, nous permet d'admirer l'inspiration de la créatrice. Le métal lui-même semble s'être fondu au gré de sa volonté pour reproduire les formes du pacifique et gras quadrupède; il n'y a pas jusqu'à sa laine épaisse, brune et frisée comme la chevelure d'un nègre, qui n'aide à l'illusion : il semble qu'on voie un mouton devant soi. On a dit et répété souvent que le talent de Rosa Bonheur avait un caractère très-viril; rien n'est plus vrai, et cependant à côté de cette rare vigueur il y a dans les animaux de l'artiste une grâce charmante que nous ne retrouvons nulle part ailleurs : ses vaches ont l'air d'être si bonnes mères de famille; ses bœufs avec leurs yeux superbes et doux ont des physionomies intéressantes et des poses de tête qui provoquent les caresses, un enfant les conduirait tous; ses chevreuils deviennent irrésistibles, et le plus impitoyable chasseur n'oserait jamais sonner l'hallali d'un de ces cerfs qu'elle fait fuir à travers les arbres de la haute futaie avec la noblesse d'un prince passant au milieu des courtisans rangés sur son chemin.

Comment expliquer cet heureux mélange de force et de douceur, sinon par le privilége exclusif de la femme, qui mieux que nous peut comprendre et rendre l'union de ces deux qualités. Le *Labourage dans le Nivernais* n'a jusqu'à présent d'autre rival en peinture que les *Grands bœufs allant au labour*, de Troyon. Jamais l'allure lente et cadencée de ces

bons animaux, jamais leur structure lourde et raccourcie, leurs robes rousses ou brunes n'avaient été traitées avec autant de fermeté et de naturel. L'art ancien n'a rien de comparable à ces études de mœurs agricoles en France. Paul Potter lui-même n'a pas atteint, en son temps, la manière large et franche des *animaliers* dont nous parlons ici, et le grand maître hollandais se trouve surpassé par l'œuvre d'une jeune femme. Nous disions en commençant que l'apparition de Rosa Bonheur dans l'histoire de l'art était un fait sans précédents, cela n'est pas rigoureusement exact; quelques femmes avant elle ont tenté, avec un certain succès, les chances de la carrière. Mme Vigée Lebrun, piquante physionomie conservée dans la galerie des Offices, à Florence, en est un exemple. On a d'elle plusieurs tableaux estimables : la *Paix ramenant l'Abondance* (1783), et la *Sibylle*, pour ceux qui ne connaissent pas celle du Guerchin, sont des œuvres consciencieuses; elles paraissent destinées à survivre au naufrage des portraits dont elle faisait sa spécialité. De nos jours, Mme de Mirbel, dans la miniature, puis, plus récemment encore, Mme O'Connel, Mme Émilie Rougemont et Mme Juillerat, née Clotilde Gérard, Mlle Félicie de Fauveau, dans la sculpture, et d'autres que nous ne pouvons nommer, ont brillamment soutenu l'honneur de leur sexe. Toutes ces jeunes femmes, à l'exception de Mme de Mirbel, qui n'existe plus, forment à présent l'intéressante phalange des artistes en jupon. Sachons-leur gré de

ne s'être pas contentées d'être aimables et jolies. Rosa Bonheur dépasse de cent coudées ce groupe charmant de muses contemporaines; elles ont du talent, elle a du génie; voilà ce qui nous fait insister particulièrement sur la valeur de ses œuvres. Cette valeur est considérable. Le *Marché aux chevaux*, que la direction des Beaux-Arts a laissé vendre à l'Angleterre, compte parmi les plus belles toiles modernes. Ce tableau, dont la place était marquée au musée du Luxembourg, a été, dit-on, acheté 40 000 fr. C'est une perte pour l'art en France, car à coup sûr le *Marché aux chevaux* méritait à tous les titres d'enrichir notre collection nationale. On n'a pas perdu le souvenir de l'effet indéfinissable que produisit à l'avant-dernière Exposition cette magnifique page où se déployait l'énergie des plus grands maîtres. Chacun se demandait comment le pinceau d'une femme avait pu arriver à ces tons expressifs et vrais, qui rappellent presque l'âpre hardiesse de Salvator Rosa. Nous-même, stupéfait devant le relief et le caractère imposant d'un pareil travail, nous ne savions à quelle partie du tableau accorder la préférence. Le temps, qui refroidit toujours un peu l'enthousiasme, n'a pas diminué notre admiration pour cette œuvre de premier ordre. Le *Marché aux chevaux* restera dans l'opinion publique une des plus originales et des plus belles productions de l'art. La paire de vigoureux percherons gris pommelé, qu'un jeune garçon, solidement assis sur l'un des deux, lance à toute vitesse dans l'espace poudreux du

champ de foire, est d'une vérité frappante. Il semble qu'on entende l'inévitable énumération des qualités extraordinaires faite par le vendeur, qui ne se sépare de si bonnes bêtes qu'à regret, tant il craint de ne jamais rencontrer leurs semblables ; enfin tout le vocabulaire du maquignon vantant sa marchandise, avec la haute diplomatie particulière aux gens de ce métier. Sorte d'école assez instructive, soit dit en passant, dans laquelle il se dépense parfois autant d'esprit que d'argent. Il y a de la part de l'artiste, dans la représentation de ce spectacle de mœurs parisiennes donné chaque semaine, non loin du jardin des Plantes, aux partisans de l'hippomanie, une finesse d'observation, une science anatomique à déconcerter les plus rusés marchands de chevaux des Champs-Élysées. Et ce qui vaut mieux encore, c'est qu'il y a aussi là des prodiges de science, de dessin et de couleur; les plus grandes difficultés de la lumière et de la perspective sont surmontées avec une extrême habileté. Le succès du *Marché aux chevaux* a été immense. La peinture de Rosa Bonheur est de celles qui portent le mouvement et la poésie avec elles : on l'aime, on l'admire, on la discute même; mais à côté de ses fanatiques et de ses détracteurs, il n'y a plus un seul indifférent.

La *Récolte du foin en Auvergne* a fourni dernièrement à l'artiste l'occasion de montrer son talent sous un nouvel aspect. Bien des discussions ardentes ont été soulevées à propos de ce tableau, intitulé la *Fenaison*. Les uns l'ont jugé admirable et supérieur encore à

tous les ouvrages de l'artiste; les autres, au contraire, déclaraient les effets de lumière et d'ombre trop cherchés, et, partant, le tableau inférieur à ses devanciers. S'il était possible d'apporter un peu de la sagesse de Salomon dans les arrêts de la critique, nous dirions d'abord, pour être impartial, que le récent travail avait à lutter avec tous les chefs-d'œuvre réunis de l'art contemporain; ensuite que la dimension de la toile, formant un parallélogramme allongé, lui donnait quelque chose d'écrasé qui a dû nuire singulièrement à l'effet produit; enfin le ciel, cela n'est pas douteux, avait poussé au noir. Ces observations faites, nous nous sentons plus à l'aise pour exprimer le plaisir que nous avons éprouvé à voir l'auteur du *Labourage dans le Nivernais* poursuivre, en peinture, cette voie nouvelle et large des grands travaux de la moisson. Rien n'est plus intéressant, plus utile à étudier que ces soins donnés par l'homme à la nature. Là est le spectacle le plus poétique de la campagne. Le *Labourage* nous représentait l'effort, la *Fenaison* nous représente le résultat. Entre ces deux points extrêmes, Rosa Bonheur a su placer encore de larges études dignes de son pinceau; graves compositions faites toutes avec la conscience persévérante que la jeune inspirée apporte à ses moindres œuvres. Quelle éloquente apologie du travail offrent à la pensée de l'homme qui réfléchit, les nombreux tableaux qui nous font comprendre et aimer ainsi la vie des champs! Et n'est-ce rien que de trouver

magnifiquement peints sur la toile ces divers épisodes agricoles, dont l'ensemble explique le difficile problème de l'alimentation publique? Qui croira plus tard que le paysage en France a trouvé pour un de ses plus sérieux interprètes le génie d'une femme, si on ne lit au-dessous des œuvres de l'artiste le nom deux fois sympathique d'une fleur et d'une jeune fille : Rosa! Ce nom devait porter *bonheur!* Aussi est-ce avec déférence et respect que nous le saluons, lorsque le hasard met sur notre route quelques-unes de ces pages colorées où l'âme austère et forte de l'élue de l'art se révèle dans son plus pur éclat. L'ensemble des œuvres de Rosa Bonheur pourrait s'intituler l'*Hymne au travail.* Ici elle nous montre le labourage, là les semailles, plus loin la récolte du foin, puis celle du blé, ailleurs la vendange; toujours et partout le travail. L'homme, devant son inspiration, n'apparaît qu'à l'état d'instrument docile, placé par la main de Dieu sur la terre pour extraire de ses entrailles les éternelles richesses qu'elles renferment. Le paysan, dans les tableaux de l'artiste, c'est le laborieux serviteur dont parle l'Évangile, le premier prêt à l'ouvrage, le dernier au repos. Aussi, en l'associant au travail des animaux, elle ne nous le montre que sous son aspect utile et noble; tantôt à la tête de ses bœufs, ramenant les charrettes pesamment chargées des épis de la moisson, tantôt à la poignée de sa charrue fendant le sol pour le rendre plus productif encore. Puis remarquons avec quel soin elle repré-

sente les moindres détails de ce panorama toujours nouveau de la nature; avec quelle vérité originale et quelle science profonde elle fait revivre devant nos yeux tous les beaux animaux de la création! Comme on sent qu'elle les connaît, qu'elle les fréquente et qu'elle les aime! Voyez plutôt cette tête d'âne, peinte de face avec ses grandes oreilles velues et droites comme deux plumets, c'est un chef-d'œuvre du genre Aliboron. Sancho n'en a pas embrassé un meilleur. La patience, l'humilité, la douceur, les plus belles vertus enfin se lisent sur sa figure tout empreinte de bonhomie et de résignation. Celui-là à coup sûr ne donnera jamais le coup de pied de son collègue de la fable au lion malade; il risquerait plutôt le coup de dent à quelque chardon nuisible qu'il trouvera au bord des sentiers étroits, ses chemins de prédilection.

A côté de cette contrefaçon grotesque mais nécessaire du cheval, il y a dans l'atelier de Rosa Bonheur des *chiens*, des *chats*, des *moutons*, des *bœufs*, à faire croire qu'on est dans l'arche de Noé. Tout cela si bien peint qu'on recule en entrant de peur de s'être trompé de porte, et d'être pris pour un des membres inédits de l'une des nombreuses familles de cette ménagerie. Hâtons-nous d'ajouter que l'accueil toujours bienveillant de l'artiste, la beauté de ses magnifiques études, la supériorité de son intelligence, font de la pittoresque retraite de la rue d'Assas le temple modeste de la déesse du travail. Là, nous avons vu dernièrement deux toiles, d'un genre nouveau pour l'auteur du

Labourage dans le Nivernais. L'une représente un *Rendez-vous de chasse en Touraine*, l'autre un *Passage de muletiers à travers les défilés des Pyrénées.* Le *Rendez-vous de chasse* est une impression de voyage. Ici plus de ces tons chauds du soleil de midi, dardant ses rayons sur les meules entassées de la *Fenaison;* plus de contrastes hardis d'ombre et de lumière, comme ceux que l'artiste avait jetés si vigoureusement sur cette belle toile de l'Exposition universelle, œuvre à laquelle il n'a manqué alors qu'un ciel plus clair pour paraître digne de ses aînées. Nous sommes au milieu des bois, dans une vaste clairière de la forêt d'Amboise ou de Chinon peut-être, cette patrie des vrais chasseurs à courre, des Puységur, des de Pierres, des Chanchevrier, toujours à cheval, la dague au côté, conservant les rudes et aristocratiques traditions de la vie de château au moyen âge; vaillantes traditions qui valent bien à coup sûr la mollesse efféminée et paresseuse de la jeunesse dorée de Paris, allant aux courses avec des voiles bleus et suivant la chasse au gibier apprivoisé dans les avenues sablées de Compiègne et de Fontainebleau. Le moment choisi par Rosa Bonheur est celui de l'arrivée. Il est cinq heures du matin environ, et déjà les plus intrépides, en attendant les autres, ont allumé un peu de bois vert et se chauffent tant bien que mal. Les chiens, tenus en laisse et accouplés deux par deux, se rassemblent et s'élancent pleins d'ardeur au lieu du rendez-vous. Dans le lointain on aperçoit les chasseurs retardataires, dé-

busquant au grand trot de leurs montures vers le quartier général de la journée. Cette journée sera belle, sans doute, et chaude pour le gibier, car à l'horizon, sous les nuages brumeux qui s'élèvent, on devine à une certaine transparence voilée que le soleil justifiera les prétentions du deuxième été, celui de la Saint-Martin, comme disent les gens de la campagne, même quand il fait déjà très-froid. Le tableau de Rosa Bonheur a cela de remarquable, qu'il représente la chasse sérieuse et non le passe-temps vaniteux de jeunes désœuvrés qui, à l'arrière-saison, prennent la peine de s'habiller en domestiques, endossent une livrée et choisissent un bouton avec une devise, pour courir le cerf en compagnie de dames en voiture. Les acteurs de la scène choisie par l'artiste sont de véritables enfants de saint Hubert; ils n'appellent peut-être pas leurs piqueurs des *piqueux*, selon la mode actuelle des élégants; mais ils restent quinze heures à cheval et vous éventrent un sanglier furieux à trois pas, comme ils abattent un perdreau à cinquante. Évidemment ces hommes-là, s'ils n'étaient pas chasseurs, seraient bons soldats, car ils font de leur vie active l'image la plus exacte de la guerre. Félicitons en passant l'artiste d'avoir pris de préférence ce type énergique, en harmonie parfaite avec le caractère franc et robuste de son talent. Les pâles élégances de nos dandies n'iraient point à son pinceau sévère, et amoureux avant tout de la beauté antique de la forme, des traits mâles et accentués.

Ce qui plaît à Rosa Bonheur, ce qui convient à

son génie, c'est la nature dans sa force, dans sa liberté, dans toute sa puissance; ce sont les gras pâturages, les beaux arbres, les grands bœufs, les riches moissons, les chevaux vigoureux. Il y a un peu de toutes ses qualités dominantes dans son *Rendez-vous de chasse;* et puisque des animaux elle a dû, bon gré mal gré, descendre jusqu'à représenter des hommes, il a bien fallu qu'elle leur donnât la santé et la vie qu'elle prête à ses bêtes chéries. De là sans doute le mouvement et l'animation qui se remarquent sur cette toile où l'artiste a su peindre avec verve et vérité une des mille scènes de l'existence campagnarde. Son talent de libre allure y trouvait d'ailleurs l'occasion de se déployer à son aise. Ses chasseurs, avec leurs vestes de peau de chèvre, leurs grosses bottes et leurs visages hâlés par le grand air, sont de véritables stratégistes. On voit qu'ils savent à fond toutes les ruses du métier, et que le plus novice d'entre eux en remontrerait encore au plus habile veneur du Jockey Club. Celui qui fume flegmatiquement sa pipe, assis sur un tronc d'arbre devant le feu, est un chef-d'œuvre d'observation et de naturel; il est arrivé le premier au rendez-vous, et il y a tout à parier qu'il ne sera pas le dernier au lancer et à l'hallali. Les chiens, avec leurs physionomies et leurs robes différentes, celui-ci fermant les yeux et ouvrant les narines, afin de mieux flairer l'air; celui-là tirant à droite son compagnon de chaîne qui veut aller à gauche; tous, préoccupés et impatients des résultats de la journée, n'attendent qu'un

signal pour s'élancer à la suite du limier sur la piste de l'ennemi, déjà en fuite au bruit de leurs aboiements. Rosa Bonheur, en abordant pour la première fois ce genre de peinture, a de nouveau prouvé l'étendue et la variété de son talent.

En regard de cette étude fraîche et boisée de la Touraine, l'habile artiste, par un contraste hardi, nous fait passer sans transition à un ordre de paysage tout différent; elle nous montre un défilé étroit des Pyrénées. Un convoi de mulets chargés de marchandises espagnoles descend guidé par ses conducteurs en costume national. Tous ces bons quadrupèdes, à la marche lente mais assurée, se présentant graduellement de face, et tournant ensuite en spirales du haut de la montagne jusqu'au premier plan du tableau, offrent au spectateur un étrange coup d'œil. Cette quantité de têtes à longues oreilles velues et inclinées dans tous les sens a un aspect très-original. On ne sait d'abord vers quel point diriger son attention; puis, peu à peu, ce chaos apparent s'organise dans l'espace; les énormes rochers, dont la cime monte au ciel et se dérobe sous les nuages, marquent le fond du site, qui semble avoir une profondeur immense. Après les plaines bocagées du Nivernais, les ombrages humides de la Touraine et les riches prairies de l'Auvergne, la vue de ce sol aride et rocailleux de la chaîne pyrénéenne produit une impression triste. A moins d'être Marseillais et d'avoir une bastide dans la poussière, au pied d'un rocher, et d'aimer à cul-

tiver des cailloux dans son jardin, sous prétexte que le canal de la Durance se chargera de le fertiliser, on se trouve un peu surpris et même effrayé en face de la toile de Rosa Bonheur. Nous vous le demandons, de quoi le talent ne s'avise-t-il pas? Ainsi voilà une jeune fille pour laquelle les plus riants paysages n'ont pas de secrets, ils lui ont révélé leurs plus intimes et leurs plus séduisantes beautés. Eh bien! cela ne suffit pas encore à son ambition. Plus curieuse cent fois que les jolies chèvres qu'elle représente, voilà Rosa Bonheur qui se prend tout à coup, sans nous en avertir, d'une belle passion pour les rochers, les mornes, les pitons, et nous transporte, sans crier gare, au sommet de ces cimes où nous guette le vertige. Ce sont bien là, n'est-ce pas, des caprices féminins! Enfin, ne faisons pas mentir le proverbe, et puisque *ce que femme veut, Dieu le veut*, suivons l'exemple du Créateur, et obéissons de bonne grâce à cette fantaisie d'une artiste un peu enfant gâtée. Son *Passage des muletiers* lui a permis de donner à ces masses granitiques des Pyrénées un caractère de majesté sombre et immobile que ne comportaient pas naturellement ses paysages frais et fertilisés par la charrue. Ici le travail de l'homme change; il doit se borner à tracer peu à peu des sentiers et des routes praticables à travers ces volcans éteints et ces roches de fer, que l'industrie et la vapeur, Dieu merci pour les artistes, n'ont pas encore visités.

Rosa Bonheur est un peintre d'énergique tempérament; sa volonté forte n'a pas reculé devant les

obstacles de dessin et de coloris que présente la reproduction des montagnes; elle a couru de gaieté de cœur, la brave fille, au-devant des difficultés, et elle a bien fait en définitive, car son *Passage des muletiers* va compter bientôt parmi ses plus beaux ouvrages. D'autres études importantes aussi sont en train dans l'atelier de cette intéressante artiste, à laquelle la direction des Beaux-Arts aurait dû depuis longtemps donner, non des médailles de première classe, mais la croix de la Légion d'honneur. Cette distinction, accordée à de saintes sœurs de charité et à quelques femmes courageuses mêlées aux tristes et sanglantes scènes de nos dernières guerres civiles, ne perdrait rien de son prestige sur la poitrine d'une jeune fille qui est déjà presque, on peut le dire, une des vieilles gloires de la France. Un jour viendra, nous l'espérons, où ce vœu que nous formons pour elle, au nom de l'opinion publique, sera entendu. En attendant, noble enfant! travaillez toujours et suivez vos louables inspirations! Votre vie laborieuse au milieu d'un intérieur patriarcal n'est pas indifférente à l'histoire de l'art, et puisqu'à l'âge où les hommes commencent d'ordinaire à rêver la célébrité vous avez déjà su l'acquérir dignement, votre exemple servira de leçon aux faibles que le travail effraye et fortifiera même les plus courageux; en même temps il montrera aux jeunes artistes de l'avenir que l'étude et la volonté sont les deux plus puissants leviers de l'esprit humain; que sans eux on ne peut rien, et qu'avec eux, au contraire, il

n'est aucun but, si élevé qu'il soit, qu'on ne puisse atteindre. Courage donc, bravo et confiance! Nos arrière-neveux, en passant plus tard devant vos tableaux, s'arrêteront saisis d'émotion et de respect, et diront, comme autrefois Chateaubriand l'a dit d'un grand poëte : « Celle-là aussi fut une enfant sublime! »

FIN.

TABLE.

FIN DE LA TABLE.

Ch. Lahure, imprimeur du Sénat et de la Cour de Cassation
(ancienne maison Crapelet), rue de Vaugirard, 9.

N 4 LAF
503071097
RBS